

**Уральский государственный
университет им. А. М. Горького**

Гуманитарный университет

Онтология искусства

Сборник научных статей

**Екатеринбург
2005**

ББК 71.0+87.8+85

О-59

О-59 Онтология искусства: Сборник научных статей. – Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2005. – 268 с.

Составитель и научный редактор – доктор философских наук, профессор **Л. А. Закс.**

ISBN 5-7741-0061-8

В сборнике работ философов-эстетиков Екатеринбурга, Санкт-Петербурга и Омска раскрываются различные аспекты актуальной для современной гуманитарной науки онтологической проблематики искусства (бытия искусства и бытия в искусстве). Сборник адресован исследователям искусства и культуры (эстетикам, искусствоведам, филологам), преподавателям и студентам, всем, кто интересуется искусством, его сложным «устройством» и существованием.

ISBN 5-7741-0061-8

© Уральский государственный ун-т им. А.М. Горького, 2005
© Гуманитарный университет (Екатеринбург), 2005
© Коллектив авторов, 2005

*Памяти нашего учителя,
коллеги и друга
Аркадия Федоровича Еремеева*

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Л. А. Закс</i>	
Проблемные поля онтологии искусства	6
<i>Б. В. Орлов</i>	
Онтологическая эстетика	33
<i>М. С. Каган</i>	
К вопросу о месте искусства в культуре	51
<i>Л. А. Шумихина</i>	
Искусство как бытие духовного	67
<i>Т. А. Круглова</i>	
Идеологическое искусство или художественная идеология: онтологизация идеологии в художествен- ных практиках XX века	80
<i>Л. М. Немченко</i>	
Онтология традиции	98
<i>И. М. Лисовец</i>	
Искусство как бытие: художественный мир и пов- седневность культуры	113
<i>С. В. Юрлова</i>	
Бытийные аспекты массового искусства	125
<i>Е. В. Рубцова</i>	
Проблема границ и онтологического статуса искусства в современной американской эстетике	134
<i>М. Ю. Гудова</i>	
К вопросу об онтологических аспектах худо- жественной интонации	147
<i>М. Д. Попкова</i>	
Онтология художественной формы	162
<i>Г. А. Брандт</i>	
Слово и тело на театральных подмостках: онтологическая сторона основного вопроса	174
<i>В. Ф. Чирков</i>	
Дом как предельное духовное значение места в поэзии Арс. А. Тарковского	186
<i>Л. Э. Старостова</i>	
Экзистенциальный характер художественной реальности: искусство как способ бытия человека	203
<i>Л. А. Закс</i>	
К исследованию онтологии художественной внеаходимости	218

Проблемные поля онтологии искусства

Онтология – традиционная и фундаментальная составляющая философских систем, исходящих в постановке и решении мировоззренческих вопросов из определенных концепций бытия (сущего) как именно фундаментального основания человеческого присутствия в мире и мироотношения. Философия искусства (эстетика) также, естественно, исходит из определенных общих онтологических допущений и, давая мировоззренческое понимание и интерпретацию искусства, рассматривает вопрос об отношении искусства к бытию – отношении познавательном, ценностно-оценивающем, моделирующем, конструктивно-преобразовательном. Словом, осваивающем.

Однако у онтологии искусства как особой части его философии другой взгляд на отношение искусства и бытия. Заостряя различие с уже обозначенным, я бы сказал, что онтология искусства рассматривает не осваивающее отношение искусства к бытию, а, наоборот, осваивающее отношение бытия к искусству. Это, разумеется, не вполне точная, метафорическая формулировка большой и сложной проблемы **включения (вхождения) искусства в бытие** – проблемы **бытия искусства** и, с другой стороны, **искусства как бытия**, его универсальной и в то же время специфической *бытийности* (бытийственности, «онтологичности»). В первом аспекте бытие может быть взято как бытие вообще (метафизический аспект онтологии искусства). Как бытие в его реальных сферах и формах, с каждой из которых у искусства своя система от-

* *Лев Абрамович Закс* – доктор филос. наук, профессор, ректор Гуманитарного университета, зав. кафедрой эстетики, этики, теории и истории культуры Уральского государственного университета им. А.М. Горького.

ношений, определяемая своеобразием этой сферы и формы, закономерностью «вхождения» искусства в нее (принадлежности к ней) и спецификой самого искусства. Наконец, как специфическое (адекватное собственной сущности) бытие искусства как искусства, т.е. его особое «бытие в себе и для себя», его *самобытие*.

Проблемное поле онтологии искусства можно раскрыть через такого рода вопросы: чем является и как существует искусство в качестве «части» особых сфер и форм бытия? как сказывается на искусстве, и прежде всего на его существовании, его принадлежность к этим сферам и формам и, обратно, как сказывается (и сказывается ли) на этих последних принадлежность искусства к ним? Чем является и как (каким образом, с помощью каких средств) существует искусство в качестве особой формы бытия, как оно специфически (что на русском языке обозначается словом «художественно») бытийствует, бытийно осуществляет и утверждает свою многоуровневую и многоликую специфику? И, наконец, как это особенное, художественное бытие онтологически сказывается на субъекте, адресате и цели искусства – человеке? Как и какой, иначе говоря, становится оно формой и сферой **человеческого бытия**? Что значит для человека (процессуально и результативно) его бытие в искусстве?

Вопросы большие и давние, вновь и вновь возникающие (не только для эстетики, но и для тех, кто непосредственно связан с искусством) и не имеющие не только окончательного, но и более или менее полного решения. Авторы настоящего сборника тоже не претендуют на «закрытие» темы. Отвлекаясь от чисто метафизического аспекта проблемы, они предпринимая попытку собственного, иногда эскизного, взгляда на спектр реальных форм бытия, исходя из собственных же мировоззренческих и эстетических представлений и с опорой на современное гуманитарное знание.

С какими же бытийными сферами и формами объективно связано искусство и каковы, следовательно, основные предметные поля онтологии искусства? Вряд ли здесь можно придумать что-либо новое.

Первой такой сферой и формой, естественно, выступает **природа**, «натуральный» материальный мир, поскольку (и в той мере, в какой) искусство существует в материально-чувственных формах его произведений, что «помещает» искусство в природные пространство и время, погружает в сферу натурального вещества и энергии, природных форм и процессов и подчиняет законам материального мира. Это чисто объективное обстоятельство, на первый взгляд далекое от собственной специфики искусства, на самом деле имеет фундаментальное значение: нельзя быть искусством (= быть искусству) вопреки законам природы. При этом искусство не только вынужденно подчиняется природе, но и ставит ее себе на службу, извлекая из сотрудничества с природой максимум возможного для художественного самоосуществления и достижения своих уникальных, сверхъестественных эффектов и целей. Более того, искусство, можно сказать, с давних времен влюблено в природу не только как в свой «объект» и прообраз, но именно как в форму своего существования (примеры чего современное искусство демонстрирует с избытком). Природа в каком-то смысле есть бытийный идеал для искусства.

Следующая объективная сфера – **общество и культура** в их неразрывном онтологическом единстве, т.е. **социокультурный мир**.

Как известно, современные социально-гуманитарные науки разводят понятия «социального» и «культурного»¹, что, между прочим, оказывается и логическим основанием разграничения социологии и культурологии. М.С. Каган характеризует общество и культуру как две разные формы бытия². С последним трудно согласиться, даже признавая методологическую (и логическую) оправданность и необходимость различения «социального» и «культурного». Дело в том, что именно **онтологически** развести общество и культуру невозможно: они образуют неразрывное бытийное единство; одно

¹ См., например, работы Э. С. *Маркаряна*, в частности его книгу «Теория культуры и современная наука». (М., 1983).

² См.: *Каган М. С.* Философия культуры. СПб., 1996.

буквально не существует без другого и отдельно от него, причем это общее существование есть теснейшее и всеохватное взаимопроникновение общества и культуры друг в друга. Культура – объективный атрибут любого общества, создается обществом и живет только вместе с ним, «в нем». Но и общество как организованное социальными отношениями множество, упорядоченное единство людей, система образуемых ими коллективов и общностей невозможно без культуры, фактически создается на основе («посредством») определенной культуры, выступающей специфическим способом его (общества) самоосуществления и саморазвития. Глубоко закономерно, отсюда, обращение наук о социальном (социологии, социальной психологии прежде всего) к «чисто» культурным феноменам (таким, как ценности, нормы, стереотипы, традиции и т.п.³), хотя, подчас, такое обращение обходится без специальной рефлексии культурной природы и принадлежности этих феноменов⁴: без них невозможно описать и объяснить существование и функционирование любых обществ. И столь же закономерно «обратное» движение культурологии – к «социальному»⁵: основные, базовые элементы социальных систем – социальные институты и идеологии – это, по сути, элементы «культурного механизма» образования и жизни любой социальной общности. Поэтому глубоко закономерно возникновение и широчайшее употребление термина «социокультурный», онтологическим коррелятом (десигнатом) которого и является единый **социокультурный мир**.

Искусство – часть этого мира. С одной стороны, оно создается и потребляется социальными субъектами – людьми, всегда принадлежащими конкретно-историческим социальным системам, занимающими особое место в ансамбле об-

³ См., например: *Бауман З.* Мыслить социологически. М., 1996; *Майерс Д.* Социальная психология. СПб., 2002; *Смелзер Н.* Социология. М., 1994.

⁴ См., например: *Бурдые П.* Практический смысл. СПб., 2001.

⁵ См.: *Маркарян Э.С.* Теория культуры и современная наука; *Ерасов Б. С.* Социальная культурология. Ч. 1, 2. М., 1994; *Малиновский Б.* Научная теория культуры. М., 2000.

разующих и структурирующих эти системы социальных отношений, коллективных материальных и ментальных форм их существования. Вместе с этими субъектами «попадает» в социальные системы и искусство, которое «пребывает» и изменяется, живет и воздействует всегда по-своему, но одновременно и «в логике» родовой для себя (своих субъектов) среды, подчиняясь ее упорядочивающим силам и возможностям, формам и функциям, воспроизводя в пределах собственной бытийной «территории» – в своем строении и функционировании – контуры этой «изначальной» социальной территории, принципы и механизмы ее строения и функционирования. И при этом еще и взаимодействуя с нею как с внешней для себя, подвергаясь «извне» воздействию ее мощного силового поля – и как объект определенных потребностей социальных систем и субъектов; и как зона приложения их деятельностных и статусных возможностей; и как инструмент, «орудие» достижения определенных целей (в том числе и поддержания-сохранения наличного социального «порядка вещей», самосохранения этой социальности); и, наконец, как объект социального обладания и управления (контроля, регулирования, властного господства).

Это, так сказать, собственно социальный план (аспект) социокультурного бытия искусства.

Я чуть было не написал «чисто социальный план», но внутренне осекся: «чистой», т.е. вне- или бескультурной социальности не бывает, как не бывает «некультурной» человеческой жизни. Так появляется второй, культурный «план» социокультурного бытия искусства, определяемый тем фундаментальным обстоятельством, что при любом типе социальности (и, следовательно, собственно социальной «прикрепленности») искусство изначально, самой своей сущностью принадлежит к миру так или иначе взаимосвязанных надбиологических, искусственных (т.е. деятельностно порождаемых и осуществляемых) «механизмов» (или, может быть точнее, «организмов», органов) человеческого мироотношения, самовоспроизводства и саморазвития. Система таких искусственных, на деятельности базирующихся органов,

-и того, что они «нарабатывают» («вырабатывают») и чем «питаются» (благодаря чему живут и люди, и их объединения), и есть *культура*.

А раз так, то и бытие-существование искусства «культурно»: происходит в пространстве культуры-системы, по ее законам = в ее «логике», под воздействием и во взаимодействии (как сегодня говорят: в контексте, что в одних случаях имеет буквально реальный, а в других лишь метафорический смысл) с ее внутренними территориями, «порядками» и механизмами, формами и содержаниями, как материально-практическими, так и информационно-идеальными, в том числе духовными (и прежде всего духовными, поскольку искусство по задаче своей генеральной («сверхзадаче») – часть и сила культуры именно духовной).

Для того чтобы теоретически «вписать» искусство в эту бытийную метасистему, описать и осмыслить его социокультурную онтологию, необходимо как-то структурировать сам социокультурный мир. Разумеется, такое структурирование – в силу сложности, многосоставности социокультурного мира – поливариантно, и эти варианты формируются различными социально-гуманитарными науками в соответствии с их видением мира, конкретными познавательными задачами (предметом) каждой из наук. При этом объективная целостность социокультурного мира неизбежно расчленяется, в том числе разводятся «социальная» и «культурная» реальности единого бытия искусства. И все-таки, еще раз подчеркну, социальное и культурное – не разные, автономно существующие реальности: они – «две стороны одной медали», стороны взаимопроникающие и опосредованные и порознь не существующие: существование одной – необходимое условие бытия другой.

И потому существенна задача при теоретическом воссоздании онтологии искусства в обществе и культуре постараться сохранить, «удержать» социокультурную целостность. Теоретическая возможность такого сохранения-удержания вполне реальна. Ресурсы для этого есть, например, у социологии культуры, инкорпорирующей концепты, структуры и логику

социального в теоретически представленное тело культуры⁶. Но в свете задач социокультурной онтологии искусства я бы все-таки отдал предпочтение культурологии: ее «разрешающие» возможности представляются более универсальными.

Во-первых, потому, что в культуре есть аспекты, несводимые к социальным (в узком смысле) основаниям (необъяснимые посредством таких оснований) и в силу этого не «улаживаемые» социологией, даже если это и социология культуры. Это зона «внутрикультурных» свойств и закономерностей. Так, например, социология культуры не знает (не «видит») текстовой реальности культуры: культуры как механизма порождения текстов, главной предметной формы бытия духовной (вообще информационной) культуры и как системы исторически и пространственно сосуществующих и взаимодействующих текстов. А вне этого «плана» культуры картина бытия искусства неполна, точнее сказать – невозможна. Не в полной мере подвластен социологии культуры и важнейший для культуры и искусства смысловой план: для нее он значим лишь как идеальная «объективация», способ осуществления и манифестация социальных «сущностей» (позиций, интересов и структур). Да и такой ключевой для культуры (собственно культурный) механизм ее самовоспроизводства и развития, как традиция, – важное онтологическое пространство искусства, также, как правило, не попадает в поле зрения социологии культуры, сосредоточенной на структурно-синхронном анализе социального бытия культуры⁷.

⁶ См., например, работы Л. Гудкова и Б. Дубина по социологии литературы, в частности: *Гудков Л., Дубин Б.* Литература как социальный институт: Статьи по социологии литературы. М., 1994; *Гудков Л., Дубин Б., Страда В.* Литература и общество: Введение в социологию литературы. М., 1998; *Дубин Б.* Интеллектуальные группы и символические формы: Очерки социологии современной культуры. М., 2004.

⁷ Даже к самым социальным системам социология подходит прежде всего с позиций синхронических, выделяя и осмысляя прежде всего стратификацию, организацию и функционирование этих систем и оставляя в стороне проблему их исторического воспроизводства (преемственности), а значит, и традицию. Этим как раз занимаются (именно что традиционно) культурология и конкретные науки о культуре.

Зато, и это «во-вторых», культурология способна, естественно по-своему, теоретически репрезентировать социальное в его реальном бытии. Дело не в ее каких-то особых интеллектуальных возможностях, а в объективной (и культурологией рефлектируемой) роли культуры для самого социального. Общество и общности как система социальных отношений (отношений социальных субъектов) в их осуществленности («опредмеченности») и организованности, как живой процесс и результат взаимодействий, общения, коммуникаций людей – все это становится **действительностью** отнюдь не в силу законов природы и не «автоматически», а исключительно благодаря культуре, ее особой подсистеме – специально адресованным и приспособленным для этого механизмам и формам⁸. С этой точки зрения социальная реальность есть и может быть описана как реальность именно культурных механизмов и форм организации и осуществления социальных отношений, взаимодействий, коммуникаций; как система социальных институтов, форм общения и сознания; система норм и ценностей и других регуляторов группового и индивидуального поведения людей в обществе. Эта система реально и есть территория и форма социального бытия искусства, уже представленная (понятая) как порождение и часть всеохватной реальности культуры.

Включив таким образом социальное в культурное, мы можем далее исходить из культурологического членения (структурирования) социокультурного мира. Тогда социокультурная онтология искусства «сложится», обнаружит себя в «хронотопах» основных подсистем культуры любого общества:

- материальной природопреобразующей культуры – культуры практически-осваивающего отношения людей к внешней и собственной природе (техничко-технологическая культура производства, потребления и быта, культура телесности и «физическая» культура, сексуальная культура; эта культура существенна, поскольку само искусство существенной своей

⁸ Этому соответствует и особый раздел культурологии – назовем его культурологией социума (по Б. Ерасову, социальная культурология).

стороной имеет такое амбивалентное практически-осваивающее освоение-существование);

- материальной социально-организующей культуры – культуры, «оформляющей» и упорядочивающей хаотичное и динамическое множество индивидов, их деятельностей, поступков и отношений и тем самым конституирующей «тело» и «пространство» социума и определяющей место конкретного человека и групп людей в нем. Средствами и механизмами решения этой фундаментальной задачи культуры выступают социальные институты, формы общения и поведения, языки, идеологии и системы социальных норм и ценностей. А искусство, будучи делом индивидов, «граждан» и разнообразностью их коммуникации-общения, естественно, обретает соответствующую культурную «форму общества», субъектно и функционально структурируется ею и живет в ней;

- духовной культуры как системы способов, процессов и результатов освоения мира (мироотношения) коллективным и персональным духом, как самодвижущегося смыслопорождающего и смыслоносного идеального поля-пространства и его духовно-деятельностных, психологических и знаковых форм.

Обсуждая методологию анализа и структурирования социокультурной онтологии искусства, нельзя не отметить относительность разведения и «автономизации» названных подсистем культуры (как и любых внутренних членений в каждой подсистеме) и тенденцию стирания границ между ними – их теоретического сопряжения и интеграции в методологии гуманитарной науки XX–начала XXI века. Для этого имеются веские и, в общем, весьма простые основания, как раз и оказавшиеся в центре интересов науки о культуре этого периода.

Главное и фундаментальное: *антропный*, если не сказать антропоцентрический, характер социокультурного мира (и, конечно же, искусства). Жизнь человека и, соответственно, любых состоящих из людей коллективов – это их одновременные и связанные между собой как содержание и форма

деятельные отношения к природе и друг к другу. Но духовная жизнь, при всей ее специфике, это ведь «другая» жизнь тех же самых субъектов, проживаемая вместе (в теснейшем взаимопроникновении и взаимовлиянии) с жизнью материальной, биосоциальной. При этом доминанта социогуманитарного познания, начиная с Маркса, Ницше и Фрейда, – это открытие и осмысление материальной детерминации духовного, как социальной, так и биологической. В центре современного гуманитарного знания – идея «сплошной» *телесности* человека, проникающей не только в сферу непосредственно с ней связанной психики, но и в духовный план личности, мир высших смыслов и идей, в культурную картину мира, в том числе в художественное сознание и творчество⁹.

С другой стороны, во всех сферах и аспектах жизни общества и человека, во всех подсистемах материальной культуры также обнаруживается присутствие психики и сознания человека. Это побуждает – уже внутри культурологии – к отказу от традиционного деления культуры на материальную и духовную (а социально-организующая, или, по Марксяну, соционормативная культура в рамках материальной культуры «изначально» большинством культурологов просто не выделялась, по-видимому в силу традиционного отнесения этой реальности к сфере социального и к «ведению» социологии).

Это другая крайность. Целостность социокультурного мира – это, как сказал бы А.Ф. Лосев, «единораздельная целостность» явлений во многом разной природы и способа существования. И не различать их, абсолютизировать их схожесть было бы эпистемологически неточно. Ведь, во-первых, каждая из выделенных подсистем имеет особые генетические основания, прежде всего – породившие их особые общественные потребности, а потому и свой собственный, особый порядок и форму существования. А во-вторых, имен-

⁹ Показательно при этом (и многое говорит о состоянии современной культуры), что об «обратном» движении – проникновении духовного в телесное и одухотворении последнего, исследований практически нет, хотя искусство, как и прежде, продолжает делать это.

но эта специфика и необходимость ее максимального развития для «блага» общества и человека привели к специализации и относительно самостоятельному, причем также специфическому, существованию всех подсистем культуры. А потому социокультурный мир морфологически и онтологически «полифоничен», и занимающее в нем особое, уникальное по всеохватности и универсализму место искусство, вписанное в это бытийное многоголосие, также оказывается онтологически-социокультурно полиморфно и полифонично. Задача исследователей социокультурного бытия искусства и заключается в теоретическом и историческом воссоздании общего и особенного в способе существования основных подсистем культуры, создаваемых ими «миров» и разделяющего с ними этот способ существования искусства.

Но, как всякая нормальная культурная и, шире, естественно-историческая сила, как те подсистемы, в которых оно живет, и даже как любое растение или животная особь, искусство, живя жизнью внешней среды, своих метасистем, для своего специфического самоосуществления в этой среде должно создать *собственную среду* – *свой особый мир* и жить своей собственной, адекватной ее имманентной сущности жизнью.

Так возникает еще один, причем внутренне многослойный, пласт и способ (форма) бытия искусства как социокультурного феномена. Способ, генерированный искусством (во взаимодействии с культурой) в форме особой социокультурной системы и, одновременно, механизма своего самовоспроизводства (трансляции в пространстве и времени) и саморазвития и, одновременно, как ближайшей для себя и родной (соприродной) «среды обитания». Здесь в онтологии (равно как и в других аспектах) искусства начинают играть определяющую роль собственные законы, организующие и перевоссоздающие (переустройствающие) «подручную» социокультурную «материю» и «сознание», имеющиеся «содержания» и «формы» жизни в «вещество» и дух самой художественной деятельности.

Возникает, иначе говоря, **художественная культура** как условие и способ бытия искусства, как ближайшее для него и, повторю, соприродное ему «пространство» – с самим искусством в центре в качестве культуропорождающего механизма. В этом смысле жизнь искусства парадоксально двойственна, причем это «взаиморефлексирующие», симметрично функциональные планы: искусство самоосуществляется для достижения своих «родовых», сущностных целей и одновременно «самообеспечивается», удваивая, обустривая, запоминая, строя и организуя то, что, в свою очередь, помогает ему быть, становиться матрицей, формой и территорией этой жизни. Здесь, повторю, возникает собственный **мир искусства**, вбирающий в себя и перерабатывающий ресурсы общества и культуры в реальность художественной деятельности и ее произведений, в реальность художественного производства, художественных ценностей и художественного потребления этих ценностей.

Методологически исходными при анализе художественной культуры выступают представления об объективности, самостоятельности (автономии), системности и своеобразии искусства как онтологической данности и его реальных «составляющих»: художественно-деятельностных функциональных подсистем, их специфических внутренних оснований и внешних условий-предпосылок, наконец, особых материально-духовных продуктов – «произведений». Этим данностям и адресуются основные онтологические вопросы в рамках проблемного поля «художественно-культурное бытие искусства». Как, в какой форме (формах) и посредством каких средств и механизмов *автономно и специфически* и, одновременно, *системно* существуют художественное творчество, художественные произведения и художественное восприятие? Как создается и существует их особое собственное пространство, время и (само)движение, а также их взаимодействие? Как становятся и существуют субъекты творчества и восприятия, в каких бытийных формах они «соединяются» с художественной деятельностью, художественными произведени-

ями и другими компонентами художественной культуры?¹⁰ Какова онтология фундаментальных внутренних оснований художественной деятельности – художественного сознания и художественного языка? Как существуют структуры художественной памяти – традиции? Как существуют художественные ценности и вообще каково в художественных культурах соотношение аксиологического и онтологического? Каковы возможные онтологические градации-модусы произведений и механизмы их онтологической художественно-культурной динамики? Что собой представляют в онтологическом отношении различные художественные общности (направления, течения, группировки и школы), а также многочисленные процессы художественных взаимодействий и влияний (субъектов и общностей, видов и жанров, языков и стилей искусства)? Какова (если есть) онтологическая роль художественной критики и науки об искусстве, как они входят и какое место занимают в онтологическом хронотопическом целом художественной культуры? И, наконец, каково место этого целого в различных исторических типах социокультурной реальности: каковы механизмы онтологического самовыделения (автономизации и бытийного самоутверждения) художественных культур, конституирования границ между «миром искусства» и нехудожественным социокультурным миром, формы их сосуществования (взаимодействия) и проникновения, экспансии искусства на «запредельную» территорию?

Художественно-культурное бытие искусства, однако, не исчерпывает его специфической онтологии. Художественная культура, обеспечивая существование, воспроизводство и развитие художественной деятельности, объективной реальности мира искусства как системы деятельностных отношений

¹⁰ Это не только вопрос специфического социально-ролевого статуса «художника» и «реципиента», но и вопросы (также имеющие и универсальный, и конкретно-исторический аспекты) художественной среды («художественного быта», – сказали бы опоязовцы) и, пользуясь формулой Станиславского, «жизни в искусстве», «судьбы художника» (как и реципиента), их самоопределения и т.п.

его субъектов, организационных форм, ментальных и языковых средств и механизмов, его живущих в конкретно-историческом и «большом» (М.М. Бахтин) времени продуктов (артефактов) и процессов их социально-духовного воздействия, итак, художественная культура оказывается фундаментом-основанием совершенно особенного бытия – **художественного**. Бытия, непосредственно порождаемого и реализуемого, как бы выделяемого из себя самим искусством и работой искусства поддерживаемого. Если художественная культура создает реальность, специфическое пространство и бытийную форму «для» искусства, то в данном случае речь идет о создании именно искусством пространства и формы для особой самоцельной реальности, по отношению к которой само искусство и все ее художественно-культурные «пристройки» выступают как предпосылки и средства.

Эта реальность, «открывающаяся» и существующая только для внутренне включенных в искусство и действующих по его законам людей (сознаний), есть главный и аутентичный его «продукт», его идеальный (в смысле – не материальный) апофеоз и квинтэссенция, точнее, особый *духовно-ментальный* (но также и специфически действующий телесность) *феномен*, непосредственно выражающий-осуществляющий сущность искусства, его генеральные содержательные и функциональные цели.

Вся грандиозная «пирамида» природносоциокультурных и художественно-культурных оснований, вся система бытия и действия искусства, как такового, нужны только для того, чтобы сбылось, осуществилось, стало достоянием тысяч людей это **художественное бытие**, эта **художественная реальность** в уникальном и всегда таинственно-чудесном единстве своей *бытийности* и своей *художественности*. При всей колоссальной многосоставности и многоаспектности специфики искусства именно возникновение и существование художественной реальности, т.е. способность произведений искусства, их идеально-образного плана становиться (быть) для воспринимающего их сознания особой (говоря современным языком, «виртуальной») реальностью, воздейст-

зовать на него как реальность и вызывать его «со-бытийную» экзистенциальную «безусловно-условную» реакцию, было и остается главным признаком, отличающим искусство от не-искусства (при всей размытости и относительности границ между ними, в частности, в современном искусстве). Само искусство в этом смысле уместно было бы определить как деятельность, порождающую художественную реальность и экзистенциальное включение в нее человеческой субъективности.

Эта черта искусства известна с древности; она, в частности, отмечена у Платона и Аристотеля. Шекспир показал и обдумал ее в «Гамлете» (знаменитая сцена «Мышеловка»). Просветители называли художественный образ сокращенной вселенной. Для романтиков художественная онтология была самым убедительным подтверждением бытийной реальности «царства идеала». Реалисты, например Тургенев и Мопассан, отмечали как важнейшее условие искусства иллюзию реальности, порождаемую художественными образами и способную «захватить» человека. Модернисты осмыслили художественную реальность как воплощение бессознательных витальных начал жизни и, в пике реализму, решительно «отодвинули» ее от «первой» реальности, противопоставили ей, – но этим только подтвердили несомненную для себя реальность, созданную искусством.

Постижение художественного бытия – одна из главных, сокровеннейших и при этом наиболее сложных задач философско-эстетического исследования искусства.

Прежде чем обозначить (и чтобы лучше представить) специфику, познавательную сложность и многоаспектность проблемы художественной онтологии, хочу обратить внимание читателя на существенное изменение семантики самого термина «художественный» при переходе анализа с уровня художественной культуры (и искусства как его ядра) на уровень специфических отношений «внутри» искусства и порождаемых ими художественно-образных феноменов, т.е. на тот уровень, который выше был назван *собственно художественным*. В первом случае этот термин имеет, так сказать, объ-

ективно-констатирующий (дезаксиологический) характер и обозначает «родовую», имманентную принадлежность-причастность некоторых явлений к «миру искусства»: все агенты, «работающие» в искусстве и на искусство, получают предикат «художественный»: художественным в этом случае выступают не только соответствующие субъекты творчества и восприятия, сознание, язык, но и институты, традиции, нормы, идеалы, образование и воспитание, критика, общности и т.д. и т.п.

Во втором случае этот же термин уже обозначает особое, открываемое только внутри искусства и только особым отношением художественного сознания (и потому практически не рационализируемое, понятийно выражаемое лишь приблизительно) *ценностно-смысловое* качество порождаемых искусством образных феноменов в их особой идеальности и феноменальности (= представленности художественному сознанию). Это, только в системе искусства существующее («системное») ценностно-смысловое качество, имеющее свои содержательно-информационные, духовно-психологические, интенционально-деятельностные и, что интересует нас сейчас в первую очередь, онтологические (экзистенциальные) «измерения», в русском языке обычно выражается существительным «художественность» (практически не имеющим аналогов в других языках). «Художественный» во втором значении, таким образом, произведен именно от «художественности», фиксирует данность (фактичность) и качество этого, можно сказать особого идеально-феноменального плана прежде всего произведений искусства и их основных структур, эпифеноменов и эффектов.

Художественными (т.е. обладающими художественностью) в этом смысле выступают и образы искусства, и их внутренние компоненты, характеристики, и то, что выше названо «эффектами» (художественная информация, художественный смысл, художественный сюжет и персонажи, художественные форма, условность, правда, совершенство, воздействие). Но художественными в этом, теперь можно сказать – аутентичном смысле выступают и явления художественной

культуры, но взятые в своем порождающем (функциональном) отношении к художественности и, соответственно, в своем бытийном единстве с ней (поскольку сама художественность имеет место только при их деятельном соучастии – как системная «феноменальная» производная их именно художественных функций (функционирования)). Это относится и к художественному сознанию с его психической основой – художественной психикой¹¹, художественной деятельности, художественным языку и тексту. Все они не только, каждый по-своему, обеспечивают «эффект художественности», но и становятся ее носителями, а иные и прямо «входят» в состав и специфически живут в ее сложной функционально-феноменально-бытийной целостности.

Так, актуализированная художественность образов (этих главных носителей – средоточий художественного «качества») предполагает живое (актуальное) единство с определенной (по смысловому, психологическому, семиотическому «состоянию» и алгоритму) творческой и общенческой позицией субъекта искусства. А художественный текст и лежащий в его основе художественный язык (и даже сам вещественный материал языка) не только в принципе порождают и «индуцируют» в конкретном художественном сознании мир художественных образов, но актуально и художественно значимо существуют в этом сознании вместе с этим миром как прозрачное и двоящееся образно-текстовое целое единого художественного феномена, где каждый «план» опосредуется другим, «подсвечивается» им и «просвечивает» через него. Иначе говоря, такая идеально данная субъекту и ценностно осмысляемая (переживаемая) им игра образного и текстового планов произведения оказывается существенной «составляющей» эффекта художественности.

Исследование специфической для искусства – художественной¹² онтологии как раз и имеет дело с описанным кругом

¹¹ О художественном сознании и художественной психике см.: *Закс Л. А. Художественное сознание. Свердловск, 1990.*

¹² Нарушая формальные правила, но более точно по сути надо было бы сказать «художественностной».

(опять же «художественностных») объектов. Тогда их онтологические «измерения» и, соответственно, проблематика распадается на два больших, хотя, естественно, взаимосвязанных плана, или аспекта:

1) художественность как форма и пространство бытия и как механизм, порождающий особое бытие – бытие посредством художественности;

2) бытие самой художественности и образующих (обеспечивающих) ее элементов и структур, т.е. художественное бытие последних (как бытие, рожающее и осуществляющее художественность).

Парадоксальность исследовательской ситуации заключается в том, что в искусстве, в его специфически художественном идеальном «пространстве» художественность и бытийность (онтологичность) функционально сопряжены, «системны», взаимополагают друг друга и, самое главное, имеют общие корни, так что чисто феноменологически невозможно мыслить их порознь или по традиционной каузальной схеме «причина→следствие». В самом деле, идеальный мир, возводимый и одухотворяемый искусством, кажется (переживается) художественным, только если он обладает воздействующей на нас бытийностью (= создает иллюзию самодовлеющей, самобытной и самодвижущейся реальности), но, в свою очередь, сама способность онтологической иллюзии и воздействия неотделима от более широкой системы свойств и отношений – от некоего, для нас подобного айсбергу, «механизма», порождающего эффект (восприятие и переживание) художественности.

Вернемся к двум выделенным выше предметно-проблемным планам. Первый план-пласт проблем порождается и объединяется, как общим знаменателем, одной большой проблемой **художественной реальности**.

Собственно говоря, художественная реальность – это исходная эмпирическая данность, в которой имел возможность удостовериться каждый, кто когда-либо испытывал художественные впечатления и переживания, т.е. для кого когда-либо оживали художественные образы. Поэтому она есть «тезис»,

условие, отправная точка исследовательской задачи. Суть ее в том, что, в отличие от образов других форм сознания (скажем, философии, науки, религии, обыденного сознания), образы художественные не просто репрезентируют действительность¹³ в виде той или иной идеальной картинки, схемы, модели, «конструкта», «концепта», воспринимаемых в этом случае именно как **образ**, т.е. подобие некой реальности, и как **информация** (знание, представление) о ней. В искусстве образы, независимо от характера своей наглядности и степени своего жизнеподобия (супрематическая композиция Малевича в этом отношении ничем не отличается от жанровых образов передвижников, музыкальный образ – от реалистического скульптурного), обретают признаки подлинной, «первичной», **самостоятельно существующей реальности**, представая перед живущим по законам искусства сознанием как нечто самозаконное (*causa sui*) и самодостаточное, обладающее собственным пространством, временем и самодвижением (самоизменением), внутренним разнообразием, отношениями «частей» и целостностью, закономерностями и «бесцельной целесообразностью» (Кант), имманентной ему духовной содержательностью (смыслом).

В результате не только целое, но и каждый элемент образного мира (скажем, дуб, увиденный князем Андреем, или солнечный свет в «Качелях» Ренуара) не просто наличествует, «пребывает» в идеальном художественном хронотопе – он самобытно бытийствует в нем, подчиняясь законам целого, его надындивидуальной логике и собственной природе, вступает в «естественные» отношения со своим ближним и дальним окружением и подчас претерпевает метаморфозы. Но сохраняет в своем «бытии для нас» неразрушимую и неподвластную внешней иноприродной воле силу и упругую прочность «бытия в себе и для себя». То, что Татьяна Ларина вы-

¹³ Творчески-преобразующий характер репрезентации как раз не является, как нередко считается, отличительным признаком художественных образов: всякое специальное сознание посредством своих образов преобразует исходный жизненный материал и элементарный психический опыт.

шла замуж к удивлению автора и тому подобные примеры – свидетельство того, что художественная реальность неподвластна даже «придуманному» ее сознанию. Уже возникновение художественного образа в сознании автора имеет характер «непреднамеренности», спонтанности и органики, не столько управляемой намерением («заданием», как говорили русские «формалисты») и волей творца, сколько управляющей ими (этого момента я еще раз коснусь в связи с темой вневходимости¹⁴).

И. Кант, вообще-то не анализировавший конкретные художественные миры и вроде бы не слишком разбиравшийся в их семантике и поэтике, проницательно сформулировал характерную особенность, можно сказать закон *художественной феноменологии* искусства: при всей своей «искусственности», «сделанности» она должна восприниматься как **явление природы**, т.е. органически-непреднамеренно возникшее и столь же самобытно существующее.

Современное искусство озадачивает эстетику своим полным («по всем статьям») несходством с тем, что веками – до века XX – считалось искусством. Это несходство подрывает фундаментальные, как казалось прежде, дефиниции искусства, рождает сомнения либо в них, либо в современных художественных практиках («это не искусство, а что-то другое») и приводит современную эстетику (по крайней мере, в лице некоторых ее видных представителей, например, в США¹⁵) к антиэссенциалистскому (конвенциональному) пониманию искусства: искусство – это то, что договорились (принято) считать искусством. К чему я это? А к тому, что при всех радикальных различиях нового и старого искусства по крайней мере один признак оказывается для них общим и определяющим внутреннюю неизменность сокровенного способа функ-

¹⁴ См. мою статью «К исследованию онтологии художественной вневходимости» в настоящем сборнике.

¹⁵ См., напр.: Американская философия искусства: Антология. Екатеринбург, 1997.

ционирования даже самых радикально новых художественных артефактов¹⁶. И этот признак – «эффект реальности», порождение иллюзии особого самозаконного мира-бытия, производимый и рэди-мэйдами, и инсталляциями, и перформансами, и мобилями, и светоакустическим искусством, и искусством видеопроекции.

Но у «эффекта реальности» и, значит, художественного бытия есть еще одна существенная сторона, и она тоже рождается в отношениях между художественными образами и актуализирующим их художественным сознанием, хотя отношения эти по сути выходят за пределы чисто «феноменологических». Художественная реальность не только «является», «предстает» и «бытийствует» в нашем воспринимающем взгляде, не только вызывает встречную творческую фантазию и осмыслиюще-оценочную реакцию реципиентов, но и становится полем-пространством и способом их собственного художественного бытия, т.е. «производит» и заставляет про-(и пере-)жить *существование особого рода*. Оно достаточно многопланово по своей внутренней деятельностной форме и, несмотря на свою иллюзорность и условность, обладает несомненной субъективно ощутимой напряженностью, «энергичностью», вещественной плотностью физического усилия и поступка, телесностью, а потому, в целом, – бытийственностью (экзистенциальностью) реальной жизненной активности. Идеальная жизнь образов в сознании оборачивается в искусстве духовно-душевно-телесной «жизнью в образе». Бытийствуют через художественные образы и те, кто их творит, и те, кто их возрождает в актах художественной рецепции. «Gesang ist dasein», – лаконично и верно сформулировал эту черту искусства Р.М. Рильке, и в этом «Gesang» онтологически слились деятельность («пение») и ее результат («песня»).

¹⁶ «Артефактность» как таковая, признанная некоторыми современными теориями главным отличительным признаком искусства, сама по себе, конечно же, таковым не является, характеризуя родовой признак любых предметных продуктов культуры.

Изучение эстетикой и искусствоведением художественной реальности (художественного мира) (в обоих вышеобозначенных аспектах) как уникального единства художественности, бытийности и, что весьма существенно, смысловой содержательности включает постановку и решение ряда художественно-онтологических проблем, влекущих и соответствующий методологический выбор.

Во-первых, это **феноменологическое** описание художественного мира именно как реальности: ее предметно-событийного состава и структуры, хронотопа, бытийной и, конечно же, ценностно-смысловой логики, ее интегрально-системных качеств (стиля прежде всего). Речь идет не только об общехудожественных законах и свойствах художественного мира, но и о ее видовых и жанровых, культурно-типологических и индивидуально-авторских модификациях. Эта работа давно и успешно ведется, преимущественно в рамках конкретных искусствоведческих дисциплин (показательно и точно формулирует эту исследовательскую задачу название книги замечательного литературоведа С.Г. Бочарова «О художественных мирах» (М., 1985)). Специфика задачи определяет необходимость творческого союза собственно феноменологического метода с арсеналом средств поэтики и герменевтики (классическими примерами такого плодотворного союза являются работы О.Э. Мандельштама, Л.Я. Гинзбург и М. Хайдеггера о литературных «мирах», Б.В. Асафьева, И.А. Барсовой, В.Д. Конен – о музыке, Н.А. Дмитриевой и В.Н. Прокофьева – об изобразительном искусстве). Важнейшей, сокровеннейшей частью такого описания является прочувствование и словесное воссоздание самой бытийственности художественной реальности: ее самодвижения, энергетики, «вещественности», органики и властной силы¹⁷.

Во-вторых, это – также прежде всего феноменологическое в исходных интенциях и способах воссоздания – описание

¹⁷ В этом плане обращают на себя внимание сознательно ориентированные на раскрытие бытийственности художественных миров работы Л. В. Карасева. См., напр.: *Карасев Л. В.* Вещество литературы. М., 2001.

постижение форм активно-творческого художественного со-переживания, экзистенциального «включения» субъектов в художественную реальность. Говоря об этом субъектном бытии в образе, обычно прежде всего имеют в виду «перенесение»¹⁸ в художественный мир, «перевоплощение» в художественных персонажах; в работах А.Ф. Еремеева этот аспект художественного со-бытия осмыслен более широко – как интегральное бытийное «уподобление» субъекта захватывающей и подчинившей его художественной реальности¹⁹. Но то, что М.М. Бахтин назвал со-бытием, а А.Ф. Еремеев – уподоблением, гораздо шире и многообразнее по своему деятельностному содержанию и, соответственно, онтологическим формам. Ограничусь для примера одним, пока мало изученным, но, думается, далеко ведущим «модусом» художественного бытия субъекта – тем, что Бахтин назвал «внеаходимостью». Если художественная «внутринаходимость» (как перенесение, перевоплощение, идентификация) хотя бы отчасти описывается и анализируется (тоже, замечу, совершенно недостаточно и однобоко, причем, пожалуй, практиками искусства даже больше, чем его «ведами»), то художественная внеаходимость фактически не изучалась, в том числе и прежде всего, как онтологический феномен. А это значит, что и сама художественная реальность осознана и понята нами далеко не полно и не адекватно (и это особенно относится, в силу ее специфики, к пониманию художественной реальности современного искусства). Автор высказывает свой взгляд на онтологию внеаходимости в искусстве в специальной статье.

В-третьих, проблематика художественной реальности включает постижение-объяснение обоих аспектов ее онтологичности: эффекта реальности и эффекта экзистенциальности. Художественная реальность в единстве этих двух эффектов – «надводная» (феноменальная) часть большого функ-

¹⁸ См.: *Марков М.* Искусство как процесс. М., 1970.

¹⁹ См.: *Еремеев А. Ф.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ч. II–III. Свердловск, 1971.

ционального (и также имеющего свою онтологию) айсберга художественной системы – системы разноприродных и разнопорядковых «структур» и «отношений». Увлекательнейшая, хотя и весьма непростая задача – постижение этого «айсберга» как «механизма», порождающего оба бытийственных эффекта, постижение его «составляющих» и оснований. Тут, кстати, возникает еще одна проблема: связаны ли как-то между собой, и если да, то каким образом, эти онтологические эффекты? Что чему предшествует и что на что решающим образом влияет? В любом случае необходимо, повторю, найти скрытые от непосредственного наблюдения «пружины», порождающие «великую иллюзию» и столь же великую ее властную экзистенциальную силу.

Здесь феноменологических и герменевтических методов явно недостаточно. Необходим объективный сущностный анализ специфической природы и закономерной логики взаимодействия всех участвующих в рождении художественной реальности элементов и структур системы искусства, всех их содержательно-формальных и функциональных аспектов: информационных и языковых, деятельностно-технологических и субъектных, ментальных (духовно-душевных) и телесных (психосоматических). Необходимо понимание сложной, многоаспектной логики трансформации «объективных» функционально-деятельностных механизмов и свойств («сущности») в феномены субъективной и экзистенциально проживаемой реальности как своеобразной «превращенной формы» (М.К. Мамардашвили) первых. Философское (феноменологическое и дедуктивно-интуитивное) видение предмета здесь неизбежно сопрягается с его системным (прежде всего структурно-функциональным) представлением и осмыслением; специфические идеи и видение эстетики – с общеполитической теорией сознания и деятельности, с антропологией, психологией и семиотикой.

Здесь, на глубинных уровнях художественной онтологии, становится понятной взаимосвязь и взаимопереход проблематики «художественного бытия» с проблематикой второго ее плана-аспекта: «бытия художественности» и его (и ее) спе-

цифических оснований²⁰. Чисто феноменологически вряд ли можно зафиксировать как четко определенную границу между первым и вторым «планами», между бытийственностью образов искусства и их художественностью – такой границы в органической целостности художественной ценности просто не существует. Но в то же время именно чуткое «феноменологическое зрение» отдает себе отчет, интенционально и конкретно различает феномен (точнее, феноменальное «качество», или «эффект») бытийности и атрибутивно присущий ему феномен художественности, замечает, что второй содержательно шире и многомернее первого.

Художественность как ценностно-феноменальная реализация-обнаружение специфической сущности и системности искусства, особого строения и действия-воздействия его «произведений», несомненно, является и важнейшим системным качеством – «симптомом» самого искусства, и центральной проблемой, квинтэссенцией эстетики как философии искусства. Правда, это обстоятельство далеко не сразу было осознано самой эстетикой, в которой многие века доминировало объективно-эссенциалистское видение искусства и, соответственно, преобладал анализ объективной структуры его произведений, подчиняющей, согласно такому взгляду, любую субъективность и порождающей, жестко детерминирующей любые художественные феномены, тем самым лишавшиеся какого-либо самостоятельного ценностного и научно-познавательного значения. Только в конце XIX века, благодаря «аксиологизации» и «психологизации» философии искусства (неокантианцы, философы жизни, психологическая эстетика Потебни и его западных современников – Воррингера, Липпса, Джемса, наконец З. Фрейда), а затем, уже в XX в., благодаря феноменологии Гуссерля и его последова-

²⁰ Эту амбивалентность бытийности и художественности (и соответствующих «пучков» проблем) пронизательно фиксирует В.И. Тюпа: в его книге «Аналитика художественного» (М., 2001) анализ «онтологического статуса художественной реальности» включает раздел «Онтологизм художественности» (С. 12–13).

телей в эстетике (Р. Ингарден, М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понти, рецептивная эстетика), благодаря экспансии лингвосемиотического подхода были в полной мере осознаны место и значение *ценностно-феноменального* плана искусства и его *реляционно-функциональной* структуры, базирующихся на многоплановой активности художественных субъектов.

«Быть искусством» оказалось, во-первых, результатом не только «вещей» (пусть и особых), но и «отношений»; и, во-вторых, соотносилось с весьма тонким «ментальным» планом включенной в эти отношения субъективности и с производным от этих отношений «качеством». Так художественность из традиционного, чисто «эстетического» критерия искусства («красота», «совершенство» образов и форм) превратилась в его многомерно-системный признак и философско-эстетическую проблему, до сих пор, кстати говоря, не получившую (несмотря на сделанное эстетиками и искусствоведами от Бахтина, русских формалистов и Ингардена до Ю. Лотмана, Р. Барта и современных герменевтиков) удовлетворительного решения.

Но как бы мы ни понимали художественность, она – есть, т.е. имеет место и форму своего существования. Следовательно, художественная онтология должна включать в себя и **онтологию художественности**. И поскольку сама художественность – сложный феномен, производный от взаимодействия (или: живущий во взаимодействии) сложных «внутрихудожественных» (а иногда и «экстрахудожественных»: «театр начинается с вешалки», по Станиславскому) структур: «объектных» и «субъектных», информационно-ментальных и знаково-текстовых, содержательно-смысловых и формальных, предметно-когнитивных и ценностных и т.д. и т.п., постольку сложен и ее онтологический план: речь, по сути, идет, как и в первом аспекте, с одной стороны, о фиксации (теоретическом описании-удержании) существования сложнейшего феноменального эффекта: взаимопереходов, взаимоналожений и взаимопроекций, не поддающихся механическому и сугубо объективированному воспроизведению образно-смысловых

синтезов, «снятий» и трансформаций, дающих в целостном своем интенциональном итоге *живую, актуально существующую художественную ценность*.

С другой стороны, должно быть «схвачено» особое существование (способ существования), точнее – сосуществование всех «оснований» художественности, т.е., по сути, специфического функционального бытия всей системы искусства (поскольку ни одно звено или структура этой системы не являются лишними для рождения художественности и только весь «набор» элементов и отношений оказывается «необходимым и достаточным»). И это целый ряд задач высокой степени сложности: у каждого элемента ведь свой, только ему присущий способ художественного существования. Творчество и восприятие, сознание и язык, жанр и стиль, творец и творение и т.д. и т.п., – мы до сих пор плохо знаем их особую онтологию. Но к этому надо «прибавить» (точнее, конечно, связать системно) логику сосуществования взаимодействующих элементов и структур, формы их, таких разнотипных и разноонтологических, онтологического единения, сопряжения, интеграции, рождающих «на выходе» кажущийся простым и безусловным для художественного сознания, но всегда властный, магический и волнующий эффект *пленения* нас произведением искусства.

Это тот самый момент, когда – на пике художественности – «кончается искусство, и дышат почва и судьба» (Б. Пастернак). Кончается и в пастернаковском, «высшем» художественном смысле самопреодоления «искусственного» новой органической природой, новым самоценным и полнокровным, как почва и судьба, бытием. Кончается и в другом, буквальном, но все же входящем в круг, поле «онтологий» искусства: достигая своей вершины, своего экзистенциального и, отсюда, функционального пика, искусство «растворяется» в своем адресате, «заполняет» его существо, «оседает» в нем. Утрачивая свою художественность, но успевая – в процессе утраты – совершить в нем огромной программирующей, ориентирующей и формирующей силы работу. Навсегда возвращая себя, отдаваясь Бытию.

Б. В. Орлов*

Онтологическая эстетика

Имея длительную историю своего развития, многообразие исторических и современных модификаций (а соответственно, и множество возможных интерпретаций), эстетика, тем не менее, не растворяется в том или ином контексте, так как располагает своим собственным, самостоятельным статусом. Это инвариантное, имманентное начало, *differentia specifica* эстетики как философствования и философской дисциплины носит явно выраженный онтологический характер, специфицирующий ее предмет, методологию и основную проблематику, более того, раскрывающий ее значение и сокровенный смысл.

Попытаемся разобраться в особенностях онтологии современной эстетики, исходя не столько из данности традиции экзистенциально-онтологического рассмотрения эстетики, сколько из значимости идеи человеческой онтологии как умонастроения и парадигмы, необходимой для схватывания специфики человеческого бытия, эстетических феноменов, искусства, точнее говоря – для понимания того самого главного, что их самоопределяет, как таковые, в собственной уникальности и неповторимости. Этот «рационализм» эстетики (если воспользоваться близким термином Ортеги-и-Гассета) как ее живое, экзистенциальное начало, по всей видимости, и позволяет ей (насколько это возможно в акте вербализации) приближаться к таинству искусства и прекрасного, ощущать и переживать его, благоговеть перед ним. Думаю, не ошибусь в утверждении, что именно онтологическая ментальность как доминанта была свойственна мышлению А.Ф. Еремеева и

* *Борис Викторович Орлов* – кандидат филос. наук, доцент кафедры эстетики, этики, теории и истории культуры Уральского государственного университета им. А.М. Горького.

придала индивидуальное своеобразие почти всем его эстетическим исследованиям, и в особенности последним – к сожалению, нереализованным – проектам.

При совместной работе над словариком к словарю по эстетике, который готовился кафедрой к изданию, его тематика, полемически разрабатывавшаяся по преимуществу в онтологическом плане, побудила меня сделать наброски нескольких статей, сконцентрировавших, как мне кажется, ключевую проблематику онтологической эстетики, версия которой и создавалась в упомянутом проекте, творчески инспирированном Аркадием Федоровичем.

Эстетический феномен

Это специфический предмет «понимающей эстетики», использующей методологию феноменологической герменевтики, ориентированной на интерпретацию эстетического не как проявления некой абстрактной сущности, а как игрового представления значимой своей самоценностью данности эстетического бытия (Гадамер), предопределяющей своим собственным существованием его сущность.

Апелляция к эстетическому феномену, как таковому, достаточно явно ставит проблему границ эстетического научного исследования. Эстетический феномен (например, прекрасное) нельзя объяснить (то есть свести к рациональным основаниям, содержащим необходимые и достаточные условия проявления уже известной заранее сущности), но можно понять, только оставаясь в границах самого феномена, погружаясь с его поверхности в смысловые глубины благодаря эстетическому созерцанию, переживанию и т.п., что связано с особенностями эстетического сознания в целом.

«Западная» традиция рассмотрения эстетического, отмеченная тенденцией движения по линии «целостное» – «антиномичное» – «несказанное», закономерно завершается при доведении ее до логического тупика рационалистической объясняющей методологией (нельзя продолжать объяснять

то, что в принципе необъяснимо) – «эстетикой молчания», которая, казалось бы, лишь варьирует «восточную» традицию. Между тем этот итог – симптом того, что эстетический феномен, постигаемый эстетическим сознанием, с неизбежностью требует не строго научного языка, а языка философско-поэтического и соответствующего дискурса. При этом в той степени, в какой текст «на эстетические темы» оказывается «эстетически сознательным» (то есть побужденным интенциями и осуществленным благодаря потенциям эстетического сознания, выступающего своего рода творящей субстанцией), он и оказывается максимально приближенным к схватыванию специфики самого эстетического феномена (Ингарден).

Чистым случаем такого философско-эстетического текста является эссе, причем благодаря таким его жанровым особенностям, которые в значительной степени тяготеют к художественному языку и, следовательно, в пределе – к преимуществам художественного текста. И тогда «удовольствие от текста» (Барт) становится не только и не столько знаком-признаком эстетичности, но важнейшим условием возникновения контакта с феноменом и поддержания такого состояния погруженности в него, когда особую роль играет катарсис – по преимуществу не как психологический механизм нравственно-религиозной чистки (своего рода «чистилище»), но как внутреннее преображение (трансформация) экзистенциально-смысловых основ человеческого бытия.

Однако в своей исходной экзистенциально-онтологической данности и первооснове эстетический феномен есть не что иное, как эстетические события бытия (Бахтин), которые приоткрывают смыслы бытия и осуществляют процесс его становления в «непотаенности» (Хайдеггер). Эстетический феномен в аспекте событийности бытия отличается фантомностью, внутренней противоречивостью, парадоксальностью: он и сливается с жизнью и отстраняется (дистанцируется) от нее. То есть, с одной стороны, оказывается имманентным повседневной жизни, с другой – в силу своей транс-

цендентности – выходит за ее пределы в сферу смыслов и идеалов.

Феномен эстетический – посредник (медиум) между «прозой» и «поэзией» жизни (Практисом и Пойэзисом), Эросом и Танатосом, Логосом и Мифосом как наиболее значимыми экзистенциальными оппозициями; всегда только посредник, не имеющий заранее определенных ценностных доминант и изначальных маркировок. Вот почему в эстетическом феномене одновременно присутствуют и прекрасное и безобразное, и трагическое и комическое, и возвышенное и низменное не столько в виде отдельных модификаций, не случайно предполагающих существование друг друга, сколько в виде единого процесса-потока эстетического бытия на грани эстетически нейтрального и эстетически значимого. Находясь в пограничном состоянии, нося экзистенциально-ситуативный характер, эстетический феномен идентичен феномену человека, находящегося в процессе «перехода и падения» (Ницше), то есть человека бытийствующего, становящегося, для которого только так – через эстетический феномен – «существование и мир получают свое оправдание в Вечности» (Ницше).

Художественный феномен

Это предмет философии искусства, рассматривающей его в специфической данности, как таковое (само по себе), и использующей такую методологию, которая пытается схватить и сохранить такую специфичность, отличая искусство как особый феномен от эстетического феномена, с одной стороны, и от других, наиболее близких духовных феноменов (религиозного, нравственного) – с другой.

Художественное как феномен отличается не только особым системным качеством, органической целостностью, вбирающей в себя отдельные художественные явления (например, художественный мир, художественное сознание), процессы (художественное бытие, художественное творчество, худо-

жественное воздействие и восприятие), структуры (художник-произведение-воспринимающий), артефакты, художественные образы и т.п. элементы, лежащие в основе системы искусства и предопределяющие его структурно-функциональный анализ и системную методологию в эстетике в целом. Прежде всего, художественный феномен – то, что своим собственным неповторимым существованием предшествует сущности искусства, высвечивая и предъявляя экзистенциальное первоначало. Так же как феномен человека рождается на стыке и в противоречии его существования и сущности (Сартр), феномен художественный произведен от оппозиции существования и сущности искусства. В этом аспекте художественное как феномен нельзя понять ни через известный набор функций искусства, обеспечивающих его социальное, по преимуществу, «функционирование», поскольку их достаточное количество не переходит с необходимостью в художественное качество; ни через заранее установленную сущность искусства (познание, общение и т.п.), поскольку художественность искусства всякий раз оказывается неизмеримо богаче любого рационального измерения.

Собственно художественное измерение (а не эстетическое только), как мера соотношения существования и сущности искусства, феноменологично и предполагает апелляцию к своеобразию художественного отношения, и в первую очередь – к интенциям художественного сознания. Феномен художественный дан в интенциональном акте художественного сознания и не существует вне зависимости от него (так же как эстетический феномен – вне эстетического сознания). Отличие художественного от эстетического производно, следовательно, от специфики художественного сознания и, в более общем экзистенциально-онтологическом плане, – от специфики художественного отношения и художественного бытия.

При этом достаточно частое отождествление художественного и эстетического вряд ли теоретически и практически правомерно, даже несмотря на сложившуюся в истории эстетики устойчивую традицию такого их рассмотрения. По-

добный ход оказывается отчасти логически оправданным, но концептуально упрощенным. Эстетика в равной степени имеет дело как с феноменом эстетическим, так и с феноменом художественным, не превращаясь ни в «науку о прекрасном» только, ни в «философию искусства» по преимуществу. Именно близость и несводимость этих феноменов друг к другу, благодаря их самобытности, важны для современной эстетики, обогащая ее как практически, так и теоретически, превращая ее в философствование об эстетическом и художественном феноменах или в феноменологию эстетического и художественного, проясняющую важнейшие смыслы их уникального опыта.

Экзистенциальное в эстетическом и художественном

Экзистенциальное начало эстетического и художественного производно от экзистенции как подлинного, полноценного, богатого смыслами человеческого бытия и экзистирования как модуса таких отношений человека к миру, когда отношения к миру-макрокосму выстраиваются в зависимости от отношений человека к самому себе – к собственному духовно-душевному миру как микрокосму, характеризующемуся самобытностью (самостью), уникальностью, суверенностью, сокровенностью, таинственностью, интимностью, ранимостью, одиночеством, свободой, ответственностью и т.п. Экзистирование предшествует сущности человека как субъекта деятельности (практической, познавательной, общения, ценностно-ориентационной), переводя его социально-функциональное измерение в измерение экзистенциальное, когда человек в своей душевно-телесной уникальности и субъективности и благодаря собственному бытию участвует в становлении бытия вообще. Экзистирование как погружение в свою самость и творческое продуцирование смыслов бытия по своему существу есть «индивидуация», «автосубъективация» и вместе с тем – парадоксально – «самоотрешение» и даже «самозабвение», то есть «транссубъективация»

и «трансцендирование» – закономерный выход за пределы твоей, только тебе данной жизни в «сверхчеловеческое», «над-мировое», «вселенское», «космическое» и т.п.

Экзистирование, обладая особой значимостью для человека, порождает такие ценности, которые принципиально отличаются от ценностей практических (Праксиса), от ценностей познавательных (Логоса) и ценностей общения (Эроса). Экзистенности, возникая на собственной основе, не только дополняют систему ценностей, напрямую связанных с человеческой деятельностью, но и противостоят ей за счет обращения к ценностно-смысловым оппозициям, соответственно: Пойэзису, Мифосу и Логосу. При этом экзистенциальное модифицируется через философско-мировоззренческие, религиозные, нравственные, эстетические и художественные экзистенциалы, которые в равной степени имеют дело с названными оппозиционными ценностно-смысловыми ориентациями, отличаясь друг от друга формами и способами существования.

Экзистенциалы объединяет и роднит друг с другом иное по сравнению с деятельностью и ее значимыми результатами наполнение человеческого бытия, когда человек оказывается существом поэтическим, иррациональным, смертным, более того, находящим в этом важнейшие смыслы своего бытия. Экзистенциалы сопрягаются и с рядом других общих характеристик, например: полифоничностью, автономностью, универсальностью, цельностью, космизмом, пограничностью, «самостью», антифетишизмом. Экзистенциальное, раскрываясь через философское, религиозное, нравственное, эстетическое и художественное (как конкретные экзистенциально-онтологические отношения и соответствующие феномены), в конечном счете и придает реальные смыслы жизни, в ситуациях «здесь и сейчас» проявляя, обозначая, символизируя экзистенцию, создавая условия для экзистенциального озарения и ощущения, переживания, осознания (свободного и уникального) каждым отдельным человеком подлинности (аутентичности) и полноценности его собственной жизни на

фоне внеиндивидуального, надындивидуального и в единстве со всем сущим.

Эстетическое и художественное, как и все другие экзистенциалы, также озабочены подлинностью и полноценностью индивидуального существования, но по-своему решают проблему смыслов человеческого бытия, что проявляется как в характере присущих им ценностно-смысловых форм, так и в способах их осуществления. Вот почему, например, прекрасное, возвышенное, трагическое и комическое – основные эстетические ценности – всякий раз непременно содержат экзистенциально-онтологическое начало.

Прекрасное символизирует наличие смыслов в жизни, как таковых, поскольку само прекрасное как уникальный феномен и есть обобщенный, предельный смысл всех других смыслов: если в жизни есть прекрасное, то жить стоит (то есть имеет смысл) = жизнь прекрасна потому, что в ней есть смысл. Возвышенное ориентирует на максимальную реализацию возможностей человека и на поиск (отыскание) смысла в превышении «среднего уровня» повседневного существования, зачастую обезличенного и отчужденного. Один из важнейших смыслов человеческого бытия и состоит в возвышении (самовозвышении), поскольку само бытие имеет эту интенцию. Трагическое в большей степени (более обостренно) связано с пограничной ситуацией, создаваемой оппозицией жизни и смерти (Эроса и Танатоса). Когда, несмотря на тяжкие страдания и угрозу (страх) смерти, человек, переживая, преодолевает это состояние в трагическом катарсисе, трагическое становится самостоятельным смыслом человеческого бытия, равноценным другим эстетическим смыслам: жизнь тяжела и устремлена к смерти, но удел человека – стать «выше страха и страдания» (Ницше). Комическое, содержа в себе как самостоятельном эстетическом феномене – в качестве главного – осмеяние бессмысленности (абсурдности) неподлинного, фальшивого, «несоответствующего» существования, оказывается, как экзистенциал, явным подтверждением подлинности экзистенции: пока я смеюсь – я существую и, следова-

тельно, что-то экзистенциально значу в данной жизни, принося в нее какой-то важный, неповторимый смысл.

Произведение искусства как носитель художественной ценности (то есть как основная ценностно-смысловая форма художественного экзистенциала) всякий раз экзистенциально в том, что реальность его художественного мира – это реальность настоящей, достойной и удовлетворяющей человека жизни, в которой просвечивает истина бытия (Хайдеггер), иначе говоря экзистенция. Живя искусством, то есть художественно бытийствуя посредством произведения искусства, ты отрываешься от артефактов (искусственного) и погружаешься в своего рода «сон наяву» (Фрейд), отличающийся экзистенциальной подлинностью большей, чем данная тебе жизнь в ее повседневной реальности.

Другие экзистенциалы – философский, религиозный и нравственный, близко соседствуя с эстетическим и художественным, имея иные ценностно-смысловые формы (соответственно: мудрое, сакральное и благое), отличаются тем самым от эстетических и художественных ценностей. По способам возникновения и осуществления эстетическое и художественное тоже специфичны в проводимом экзистенциально-онтологическом сравнении: чувственным и воображаемым в отличие от разумного, интуитивного и волевого; выразительностью и артефактичностью в отличие от идей, символов и норм; удовольствием и эвокацией в отличие от дискурса, откровения и поступка; катарсисом и художественным бытием в отличие от вербализации, медитации и выбора; наконец, вкусом и образностью в отличие от вопрошания, веры и совести.

Именно в этом сравнительном аспекте и оказываются в пределе специфицированными эстетическое и художественное как экзистенциальные феномены. Эстетический экзистенциал существует на основе данности эстетического вкуса (в контексте эстетического сознания в целом) через эффект катарсиса, благодаря богатству феноменологии прекрасного, возвышенного, трагического, комического и т.п., когда свер-

шается событие жизнеутверждения человека как чувственно-гедонистического существа в конкретной социокультурной ситуации и так раскрывается смысл его бытия. Художественный экзистенциал осуществляется по-другому – в результате продуктивного воображения на основе данности художественного образа (в контексте художественного сознания), благодаря появлению новых смыслов в процессе художественного бытия (инобытия) в уникальном мире произведения искусства (в художественной реальности).

Таким образом, экзистенциальное, существующее как эстетическое и художественное, благодаря своей специфической онтологической содержательности, доминирующей ценностно-смысловой ориентации, способности к схватыванию бытийно-вечного и к творению новых смыслов на фоне суетности и фетишизированной социально-деятельностного модуса человеческой жизни, – по существу решает стратегические задачи человеческого бытия, имея для этого разнообразные возможности и способы, которые и закрепляются типологически в культуре.

Художественное отношение

Эта категория дает обобщенное представление о первооснове художественного феномена и тем самым дает возможность отличить искусство в его специфической – именно художественной – сущности от эстетического феномена и соответствующего ему эстетического отношения. Рассмотрение искусства и – шире – художественного через категорию «отношение» позволяет связать их интерпретацию с идеей существования множественных взаимоотношений человека и мира как основы человеческого бытия и отыскать присущее им местоположение рядом с другими, наиболее близкими отношениями. Это сравнение и оказывается предельным основанием отыскания характерной отличительной особенностью искусства в онтологическом аспекте.

Художественное отношение, с одной стороны, органично связано с системой человеческой деятельности (актуализацией субъект-объектного взаимодействия с миром), что позволяет закономерно интерпретировать искусство как универсальную деятельность, изоморфную другим основным типам активности, присущей человеку как субъекту (преобразовательной, познавательной, общения, ценностно-ориентационной). С другой стороны, художественное существует в модусе экзистенциального отношения к миру наряду с философским, религиозным, нравственным, эстетическим, когда доминантными становятся смыслы человеческого бытия и когда ценности культуры оказываются воплощениями этих смыслов.

Художественное отношение имеет специфическую структуру, которая отличает его от других типов отношений, и прежде всего от эстетического: художник – произведение искусства – воспринимающий. Художественное отношение к миру в целом (макрокосму) опосредовано произведением искусства (микрокосмом) и – еще шире – «искусственным» (артефактивным), а его специфическим художественным субъектом оказывается своеобразный «двойник» (художник-воспринимающий), реализующий за счет данности и потенций своего художественного сознания другую – по сравнению с антиномией вкуса – антиномию внутри- и вненаходимости (Бахтин). При этом система микроотношений, складывающаяся между художником, произведением и воспринимающим, не может быть объяснена и, тем более, понята по преимуществу в деятельности парадигме и не случайно нуждается в парадигме экзистенциально-онтологической.

Отношение художника к произведению есть нечто иное по сравнению с процессом преобразования, познания и оценки, которые составляют основание художественной деятельности. Это отношение по преимуществу творческое, смыслопорождающее, предполагающее экзистенциальное озарение, продуктивное воображение и интуитивное воплощение («не знаю как»). Отношение произведения искус-

ства к воспринимающему — не просто восприятие, как такое, в его эстетическом значении или коммуникация, но прежде всего акт художественного воздействия, когда произведение значимо как художественная ценность экзистенциального порядка. Отношение между художником и воспринимающим — не столько упрощенный вариант общения-диалога, сколько — как сопереживание и сотворчество — совместное бытие (событие) в едином художественном мире, возникающем на основе художественного отношения в целом.

При таком понимании художественное отношение близко к интенциональности художественного сознания и к мироотношению художника как его составляющей, но явно содержит в себе более общую идею тотальной онтологии искусства, когда решающее значение имеет схватывание специфики художественного бытия или бытийствования художественным способом (образом).

Художественное воздействие

Это ничем иным не заменимое, осязаемое и, в конечном счете, глубокое влияние художественного произведения (и в целом искусства) на внутренний, сокровенный мир отдельного человека (и в целом на социально-психологическое состояние публики), приводящее к наполнению духовной жизни экзистенциальными смыслами, необходимыми для человеческого бытия.

Такое воздействие, осуществляясь в акте художественного восприятия, представляет собой его целостный, эмоционально-чувственный, индивидуально-значимый результат — своего рода эффект, который испытывает (переживает) непосредственно тот, кто контактирует (вступает в художественное отношение) с данным конкретным, уникальным произведением искусства в ситуации бытийствования посредством искусства (художественного бытийствования). Художественное воздействие не только аккумулирует, концентрирует и фокусирует функции искусства применительно к конкретной си-

туации, но и является необходимым условием их осуществления в актах интериоризации и субъективации. Более того, именно воздействие, как таковое, и придает ценность искусству как социокультурному институту и произведению искусства как тексту. В строгом смысле – вне специфического художественного воздействия нет и художественного феномена.

Специфика художественного воздействия в полной мере не может быть понята при рассмотрении искусства только как эстетического феномена и сведена, например, к катарсису. Аристотель, используя категорию катарсиса при анализе воздействия трагедии на зрителя, показал, что в целом художественное воздействие зависит как от миметической природы искусства, так и от закономерностей его строения (например, от организующего принципа единства времени, места и действия в трагедии как жанре). В более общем, предельном виде отличие от эстетического воздействия связано с отличием художественного отношения, лежащего в основе искусства, от эстетического отношения и на этой основе может быть понята через сумму эффектов, составляющих эффект художественный в целом. Эти эффекты обеспечивают проживание другой, возможно более полноценной жизни в художественном мире произведения искусства (в художественной реальности), то есть своего рода инобытийствование.

Художественное воздействие, несмотря на его многоликость, идентично в главном. Это то, чем искусство берет за душу, не просто оставляя в ней какой-то след в виде впечатления или обязывая ее трудиться «и день и ночь»; это то первоначало, с которого начинается пробуждение и трансформация души в экзистенциально-онтологическом аспекте. В таком случае художественное воздействие оказывается наиболее близким к эвокации.

Эвокация – побудительная характеристика художественного воздействия, необходимая для активизации восприятия и вызывания ответной положительной, релевантной реакции (душевного отклика) на произведение искусства со стороны

того, на кого направлено это воздействие. В основе эвокации лежат сигнально-побудительные особенности художественного языка (формы), смысловая (содержательная) незавершенность художественного произведения и открытость художественного мира (реальности) в целом, привлекающего к себе, впускающего, вбирающего в себя и дающего возможности бытийствовать в нем. Эвокация иногда превращается в провокацию, когда ограничивается только связью с внешними эффектами и потому теряет свою художественную содержательность. Такая псевдозвокация свойственна, например, массовому искусству, не обладающему подлинной художественностью. Эвокация художественная в отличие от провокации значима аутентичностью, диалогизмом, а также рядом других важных особенностей, характерных для полноценного художественного эффекта.

При этом сам эффект – не столько результат технических, риторических и т.п. приемов, используемых для достижения более сильного впечатления от воздействия произведения искусства (то есть своего рода «внешний эффект»), сколько качественная степень художественности, ощущаемая в конкретной ситуации, когда возникает и переживается художественный феномен, как таковой, а также необходимое условие пребывания в состоянии художественного бытия в художественном мире.

Статус художественности эффекта в целом поддерживается рядом частных эффектов, таких, например, как катарсис, узнавание, новизна, остраннение, дистанция, сопереживание (симпатия), вчувствование (эмпатия), удовольствие, шок, «воронка», «легкое дыхание», совершенство, «оживление» и др. Подобные эффекты технологичны не в прагматически-деятельном аспекте, а значимы по преимуществу в экзистенциально-онтологическом плане, создавая благоприятные предпосылки и среду для достижения общего суммарного художественного эффекта. Вне этой основной точки отсчета вспомогательные эффекты не имеют художественного статуса, что при их абсолютизации и тиражировании может приводить

к опрошению и извращению художественности (например, к «оживляжу» вместо подлинной «живости»), а в теории – к так называемой «ошибке эффекта» (термин М. Бердсли). В основе данной ошибки лежит заблуждение насчет того, что художественность целиком совпадает с каким-либо частным или даже внешним эффектом. Гарантия же от «ошибки эффекта», по всей видимости, связана с пониманием того, что художественный эффект всегда зависит от особенностей творчества художника, который не просто использует известные вспомогательные эффекты, а как бы изобретает их заново, порождая их самим творческим актом и тем самым – по Шопенгауэру – выращивает искусство, как виноград, то есть каждый раз заново.

Художественный мир

Прежде всего, речь идет о совокупности произведений искусства различных видов и жанров, образующих благодаря их художественному родству особую сферу – «мир искусства» – как нечто автономное и самодостаточное. Но при доведении до абсурда такое понимание художественного мира закономерно приводит к герметическим трактовкам в целом, типа «искусство для искусства». Логической основой этой упрощенной версии художественного мира (и искусства в целом) является отождествление художественного с эстетическим, приводящее к преобладанию эстетического феномена и к потере специфики художественности, которая в этом случае сводится к бескорыстию, самоценности, совершенству, самовыражению и к другим, по преимуществу эстетическим, характеристикам. Еще более ограниченная трактовка художественного мира основана на отождествлении искусства с языком его отдельных видов и жанров, образующих на базе так называемых «семейных сходств» (Л. Витгенштейн) обособленные мирки: «мир живописи», «мир театра», «мир литературы», «мир музыки» и т.д.

Более полное и точное представление о художественном мире связано с идеей мимезиса, в соответствии с которой

его самодостаточность оказывается относительной и зависимой от мира внехудожественного, поскольку художественный мир всякий раз есть прежде всего подражание и даже подобие другим, иным мирам. Наиболее развернуто и содержательно такая концепция, имеющая многовековую историко-эстетическую традицию, реализована в современной эстетике Д. Лукачем. По Лукачу, художественный мир следует трактовать как «внутренний мир произведения искусства», в основе которого находится подражание действительному (то есть невымышленному) миру. Онтология художественного мира поэтому равнозначна онтологии социального бытия и природы: в произведении искусства воссоздается пространство и время, необходимое и случайное, причинно-следственные связи, гармония мира, человеческая деятельность как опредмечивание (то есть практика) и все прочее, чем живет человек как существо, бытийствующее реально, то есть «посюсторонне». Однако, несмотря на попытки Лукача найти отличия (и среди них главное) художественного мира от мира внехудожественного, его подход в целом показал, что миметическая трактовка приводит к другой крайности – отождествлению с миром наличным, что в большей мере свойственно реалистическому искусству, в то время как, например, авангардное искусство не создает художественного мира на миметической основе, поскольку объект его «подражания» реально не существует в прошлом и только угадывается в настоящем. Доминантой художественного мира в этом случае (а возможно, и во всех других тоже) становится не миметически-отражательное начало, а начало творческое (причем как в художественной деятельности, так и в бытии в общем).

С решением проблемы дальнейшей спецификации художественного мира связана «институциональная» трактовка искусства, которой удалось вписать авангардизм в состав мира искусства, казалось бы преодолев противоречие замкнутости (эстетического герметизма) и открытости (реалистического миметизма) в истолковании особенностей художественного мира. Известные американские философы искусства А. Данто

и Дж. Дики, использовавшие понятие «art world» («художественный мир») и создавшие соответствующую теорию, с одной стороны, исходят из идеи мимезиса, но только социальным институтам: художественный мир – это мир, подобный другим социальным институтам, то есть мир, включающий в свой состав различные учреждения (галереи, музеи и т.п.), организации (например, советы экспертов, закупочные комиссии, творческие союзы и т.п.), критиков, публику, самих художников и, наконец, то, чему может быть присужден статус произведения искусства (артефакты, которые соответствующим образом оцениваются). С другой стороны, решающую роль в определении художественности артефакта, становящегося полноправным членом художественного мира и, в свою очередь, поддерживающим статус такового, играет мнение, то есть суждение вкуса, одного или нескольких экспертов, дающих по существу эстетическую (на основе собственного вкуса) оценку. Художественный мир в таком случае неизбежно расширяет свои границы, так как может включать в свой состав любые артефакты и даже природные объекты и явления, в конечном счете превращаясь в эстетическую реальность.

Возможен и другой подход к решению проблемы спецификации художественного мира, который исходит из идеи плюрализма (множественности) мира, как такового (мира вообще), а также из идеи его тесной взаимосвязи с художественной реальностью. Художественный мир, являясь необходимым аспектом художественной реальности, оказывается по преимуществу составом этой реальности, несущим на себе ее важнейшие характеристики.

В результате художественного отношения человека к миру возникает особая – художественная – реальность, благодаря которой становится возможным художественное бытие в мире произведения искусства. То есть художественный мир – это внутренний мир произведения искусства, отличающийся не только миметичностью (хотя это и является первоосновой) и эстетическими параметрами (чаще всего – совершенством,

гармонией, мерой), но, что самое главное, — и всем тем, что отличает художественное от внехудожественного в целом. Художественный мир — это подобная изоморфная модель иных миров (в том числе и самого искусства), содержащая потенции проживания других жизней (художественного инобытия) и побуждающая (эвоцирующая) художественного субъекта к «искусству жизни» (Ницше, Менегетти). Художественный мир, так же как и художественная реальность в целом, обладает условностью, поддерживающей его статус не столько конвенционального, но воображаемого, представленного в значимой иллюзии образа, мира. Художественный мир в своей онтологии миметичен космосу, природе, социальному миру, миру экзистенностей и др. Художественный мир образуется в акте творчества из этого разнородного материала, и один из важнейших аспектов искусства в том и состоит, чтобы совместить, казалось бы, несовместимое, получив в результате художественную реальность как «несходство сходного» (В. Шкловский), то есть как нечто сверхмиметичное и сверхэстетичное — как феномен художественный.

М. С. Каган*

К вопросу о месте искусства в культуре**

Противоположность искусства религии, явившаяся результатом распада мифологического сознания, зиждется на том, что оно предоставляет человеку возможность *«жизни в художественной реальности»*, дополняющей своим осознаваемым нами *небытием* наше ограниченное в пространстве и во времени практическое *бытие*. Что бы и как бы искусство ни изображало, оно *превращает бытие в небытие*, которое должно, однако, переживаться как *бытие*, но при сохранении сознания *небытия* «художественной – т.е. иллюзорной – реальности». Если наука выявляет законы бытия, а небытие существует для нее только как *«бывшее бытием»*, его прошлое, или его будущее в той мере, в какой существует реальная возможность такого свершения, а религия выдает небытие за бытие, то искусство предупреждает читателя, зрителя, слушателя: я представляю *небытие*, которое должно лишь *казаться бытием*, но не может им стать; так картина отличается и от иконы, и от чертежа.

* *Моисей Самойлович Каган* – доктор филос. наук, профессор кафедры философии культуры и культурологии философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

** *Данная статья в сборнике, посвященном памяти А. Ф. Еремеева, является фрагментом из завершенной мной монографии «Метаморфозы бытия и небытия», в которой предпринят опыт построения нового варианта онтологии на основе системно-синергетической методологии. В этой книге есть ссылки на работы Аркадия Федоровича, в развитие наших споров по ряду проблем теории и истории культуры. Публикуемый фрагмент, взятый из главы «Взаимоотношения бытия и небытия в функционировании и развитии культуры», освещает некоторые эстетические сюжеты, привлекавшие внимание Аркадия Федоровича, в частности идею «художественной реальности».*

Даже портретное изображение человека в живописи и скульптуре, в биографической повести и фильме – т.е. *воспроизведение форм бытия* – принципиально отличается от научного исследования той же личности психологом, социологом, историком – отличается тем, что *не вос-создает* ее истинное бытие, а *создает* ее «двойника», более или менее похожего на оригинал – скажем, более у М.В. Нестерова и менее у П. Пикассо, – но не являющееся результатом ее «клонирования»; поэтому русский художник-реалист мог бы повторить от своего имени слова далекого от реализма испанца: «Мы выражаем в искусстве наше представление о том, чего нет в природе», – ибо нет в природе не только изображенного в «Гернике», но и в «Видении отрока Варфоломея»; потому так различаются портреты одного и того же лица, созданные разными художниками, и потому по образам Кутузова и Наполеона в известном реалистическом романе нельзя судить о подлинном бытии их прототипов. (Обстоятельно и на большом художественном материале эта проблема рассмотрена мной в недавно вышедшей книге «Се человек».)

Вот почему понятие “*фантазия*” имеет в искусстве и в науке *противоположные ценностные смыслы*: в науке оно означает нечто чуждое ей, *антинаучное*, а в искусстве – проявление *творческой мощи воображения*, и не только в сказке и в басне, в сюрреалистических фантазмагориях С. Дали и в научно-фантастических повестях Р. Брэдли, но и в романах Ф.М. Достоевского и фильмах Т. Абуладзе. Именно творческая мощь фантазии позволяла романтикам приравнивать художника к Богу: в известном смысле гения можно считать более сильным творцом, чем Бог, ибо он способен создавать *более совершенное, поэтическое бытие*, чем созданное Творцом *далекое от совершенства реальное прозаическое бытие*.

Говоря об этой удивительной способности искусства, У. Эко писал: «... если бы Христос был не более, чем героем возвышенной легенды, сам тот факт, что подобная легенда могла быть замыслена и возлюблена беспёрыми двуногими, знающими лишь, что они ничего не знают, – это было бы

не меньшее чудо (не менее чудесная тайна), нежели тайна воплощения реального сына Бога. Эта природная земная тайна способна вечно волновать и облагораживать сердца тех, кто не верует».

Но в таком случае неизбежен вопрос: зачем нужен культуре специфически-художественный способ *сопряжения бытия и небытия*? Ведь то, как они были соотнесены в мифе, объясняется стихийно сложившейся иллюзией наивного, «детского» сознания первобытного человека, будто он постигает тут *само бытие* в его высших, недоступных обыденному опыту формах; точно так же религиозное сознание, сохранявшее мифологическую основу, вплоть до сего дня основано на вере в то, что имеет дело не с сотворенным фантазией небытием, а с *подлинным, высшим бытием* – это и оправдывает обрядово-поведенческую практику культа, а в мусульманстве практику террористов-самоубийц. Но в чем смысл сохранения человечеством в искусстве структуры различного представления мира, сознающего, что «художественная реальность» – не описание бытия, а *образ небытия, вымысел, игра в жизнь*, а не подлинная жизнь, «*симулякр*», как скажет в XX в. безжалостный разоблачитель иллюзий Ж. Бодрийяр?

Разгадка этой «тайны» не слишком сложна – она кроется в значении, которое приобретает вымысел, представляющий нашему созерцанию *заведомое небытие* после того, как подлинность бытия богов была поставлена под сомнение, но сохранилась потребность в дополнении крайне ограниченного реального жизненного опыта индивида возможно более широким иллюзорным опытом, переживаемым, однако, подобно подлинному (вспомним, что формирование мировоззрения человека происходит *именно в процессе распремечивания оставленной ему предками культурной предметности* – процессе, в котором предметы эти становятся «*генами культуры*»). Отличие художественно-образной формы данного культурно-генетического процесса состоит в том, что он осуществляется не умозрительно и не принудительно, а

оказывающимся желанным специфическим переживанием, которое *органически соединяет положительные и отрицательные эмоции* – доставляет эстетическое удовольствие при ощущении «страха и сострадания», как писал Аристотель в своей теории *катарсиса*. «*Над вымыслом слезами обольюсь*», – точно формулировал этот онтологически-психологический парадокс А.С. Пушкин.

История высвобождения искусства из плена мифологии показывает, что вымышленное небытие происходящего в художественной реальности – на сцене, кино- и телеэкранах, на холсте и страницах романа, в беспредметной музыкальной реальности, – действует на наше сознание сильнее, чем изображение реального бытия, ибо произошедшее в жизни событие *единично, случайно* и происходит, как правило, с *незнакомыми нам людьми*, тогда как герои произведения искусства становятся для нас, по меткому определению В.Г. Белинского, «*знакомыми незнакомцами*»; к тому же художественный вымысел, обобщающий эмпирическое «наличное бытие» в форме *идеала*, или *типа*, или *символа*, или *аллегии*, или *притчи*, выявляет тем самым свою причастность к жизни каждого зрителя, слушателя, читателя и соответственно вызывает его сопереживание, как если бы изображенное произошло с близким ему человеком, если не с ним самим – вспомним эпиграф к роману Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол»: «*Он звонит и по тебе*»...

Таким образом, *искусство раздвигает узкие границы реального жизненного опыта человека, ограниченного в пространстве и во времени, и дополняет его хотя и иллюзорным, но несравненно более широким опытом жизни, позволяя тем самым индивиду приобретать опыт множества других людей, в конечном счете – опыт человечества*. Если выход человека за пределы биологического бытия лишил индивида видовых качеств и поведенческих программ, предоставив каждому вырабатывать эти программы и обретать эти качества в процессе краткой своей жизни, протекающей «*здесь и сейчас*», хотя бы и с помощью родителей,

учителей, организации социальной среды и накопленного развитием культуры ее предметного богатства, то «чудо» искусства позволяет каждому человеку освоить опыт бесчисленного числа и вымышленных, но типичных в том или ином отношении людей=персонажей и реальных людей=художников, щедро приобщающих его к своим взглядам, переживаниям, идеалам. Религия уводит человека из реального мира, в котором он существует, в мифологическую квазиреальность, а искусство расширяет опыт нашего реального существования до общечеловеческого масштаба. Средства, которыми искусство участвует в *«очеловечивании человека»* – и в родовом филогенезе, и в индивидуальном онтогенезе, – исторически менялись, равно как и психологическое содержание и идейная направленность этой его духовной «работы», но само ее выполнение инвариантно определяет его культурную миссию, выполняемую им независимо от того, осознанно или неосознанно выполняют ее художники. И даже нежелание многих творцов искусства в XIX–XX вв. быть *«творцами человека»*, ограничивая свою деятельность чисто эстетической *«игрой в бисер»*, оказывается на деле решением *той же задачи*, лишь противоположной по ее социальной направленности.

Если проект является опережающим практическое действие его *идеальным прообразом*, а мечта – не адресованной к практике *«моделью желанного будущего»*, то художественный образ (говоря об искусстве, приходится постоянно сопровождать термин «образ» эпитетом «художественный», поскольку понятие это имеет и нехудожественные значения – *психологическое*: «чувственный отпечаток созерцаемой реальности»; *гносеологическое*: «адекватное отражение реальности в любой психологической форме – созерцания, представления, мысленной реконструкции»; *теологическое*: «образ – икона»; *онтологическое*: «образ действий, структура, гештальт». *Эстетически-художественное* значение этого понятия – «чувственно-конкретная структура, выраженная в любой материальной форме, включая вербальную, устную

и письменную, и обладающая выражаемым ею духовно-эмоциональным содержанием», что и отличает его и от *образа-проекта*, и от *образа-мечты*) – это идеальный конструкт некоего небытия, желанного или нежеланного, но уже *воплощенный, предметно представленный* и тем самым обретший особый онтологический статус – *небытия*, имеющего облик *бытия*, и соответственно требующего своего восприятия как *одновременно обращенного к переживанию бытия и сознания его иллюзорности, кажимости, небытийности*. Эта мерцающая двойственность, особенно ярко проявляющаяся в творчестве актера, в котором зритель видит *одновременно* князя Мышкина и Иннокентия Смоктуновского, Жанну д'Арк и Инну Чурикову, позволяет применить к нему понятие *«идеального инобытия реального бытия»*.

Художественное *инобытие* есть *отрицание* реального бытия, его *небытие* – в теории сценического искусства эта метаморфоза обозначается точным термином «актерское *перевоплощение*»; «*перевоплотиться*» буквально означает «*сменить свою плоть*», «*заменить ее другой плотью*», которая является *небытием подлинной плоти человека*; но ведь то же самое происходит в других видах искусства, быть может еще более парадоксально – ведь в скульптуре *исчезает живая плоть человека*, замененная плотью камня, дерева, металла! В живописи и графике исчезает и эта объемная, трехмерная плоть, пространственно изоморфная человеческой, хотя и лишенная динамики живого тела, замененная чистой *иллюзией трехмерности* (отчего Г.В.Ф. Гегель считал живопись более одухотворенным искусством, чем скульптура; к тому же использование цвета в масляной живописи предоставило ей недоступную даже раскрашенной скульптуре возможность воспроизводить тончайшие оттенки эмоциональной выразительности ландшафтов, но достигать в портрете человеческой личности, в изображении *ее взгляда* – ведь глаза, как понимал уже Сократ, это «*окна души*» человека – уникальной возможности проникновения в его психологию, но при этом в изображении его духовной жизни, как и телес-

ной, «останавливать мгновение», что в реальном бытии человека происходит *лишь после смерти!*). К тому же все изобразительные искусства, включая пополнившую их семью в XIX в. художественную фотографию, лишают пластическое бытие человека его органической связи с речевым поведением – как и танец, тогда как искусство слова, напротив, освобождает словесный аспект человеческого бытия от его органической связи с телесным бытием и может не только ограничиться описанием каких-то черт физического облика персонажей рассказа, повести, романа, но вообще отказаться от такого описания, абстрагировав речевое действие от телесного, тем самым уподобляя бытие человека мифическому «бытию» ангелов! Но еще дальше идет музыкальное искусство, в особенности инструментальное, и в переводе на язык симфонии образы «Паоло и Франчески» или «девушки с волосами цвета льна», «рассвета на Москва-реке» или «картинок с выставки» теряют все черты подлинного бытия природы и человека, что приводит к парадоксальному определению музыки: «*неизобразительное искусство*» и объясняет возможность столь же парадоксального утверждения Э. Ганслика, завоевавшего, кстати, немало сторонников в музыкальной культуре и философской эстетике XX в., будто музыка вообще не имеет никакого невзвучного содержания, будучи чисто акустическим феноменом, «*игрой звуков*», и только у слушателей она может вызывать те или иные жизненные и эмоциональные ассоциации (согласно «*теории вчувствования*» популярного в конце XIX в. представителя психологической эстетики Т. Липпса). Но ведь и не соглашаясь с такой примитивно-формалистической трактовкой музыки, мы не можем не признать, что *реальное бытие* – *и природное и человеческое* – *в ней отсутствует*, что звуковая ткань фортепьянной пьесы, скрипичного концерта, фуги и симфонии является *небытием* по отношению к *бытию мира*.

Может показаться, что здесь происходит не *метаморфоза исчезновения бытия в небытие*, а всего лишь превращение одной формы бытия в другую – подобное тому,

какое было отмечено в жизни природы; однако своеобразие данной онтологической ситуации состоит в том, что в природе одна форма существования материи превращается в другую форму того же материального – физико-химического – субстрата, тогда как искусство *отрицает те формы бытия, в каких оно существует в природе, обществе и культуре*, заменяя их другими субстанционально формами *иллюзорного «бытия»*, т.е. *фактического небытия*. На быденном языке это превращение бытия жизни в небытие ее художественных моделей принято называть «*игрой*» – тем самым понятием, которое и употребил только что упомянутый Э. Ганслик по отношению к музыке и которое уже в XX в. замечательный писатель Г. Гессе использовал в названии своего романа «Игра в бисер», а культуролог Й. Хейзинга признал сущностной основой культуры, назвав поэтому человека «*Homo ludens*» – «Человеком *играющим*». Ибо если отвлечься от многозначности самого слова «игра», его онтологическое значение состоит в том, что, начиная с детских так называемых «ролевых игр» и кончая «игрой актера» на театральной сцене или в кино-теле-фильмах, «*игра*» означает: *замена подлинной жизни ее условной имитацией*, осуществляемая сознательно («произвольно», в смысле употребляемого в данном анализе термина) и в определенных целях – эстетических, педагогических, политических. Очевидно, что в играх девочек в «дочки-матери» и мальчишек в «войну» мы имеем дело с *небытием* действительной войны и действительного материнства, в которое превратилось бытие этих действий в жизни взрослых (чем «ролевые игры» и детей, и театральных актеров сущностно отличаются от спортивных игр, принадлежащих к сфере *бытия* человека). Такой же онтологический смысл имеет в теории искусства понятие «*условность*»: оно обозначает те способы отклонения изображения бытия от форм его реального существования, которые маркируют *небытие изображаемого*, не позволяя принимать *образ бытия* за *само бытие* – портрет за живое лицо, персонажа пьесы за реального человека, описанное в романе событие за подлинное,

и даже в таком, ставшем весьма популярным, зрелище, как музей восковых фигур, предельно похожее изображение государственного деятеля за него самого – уже потому, что оно *неподвижно и безмолвно*.

Если и проект, и мечта имеют *цель вне себя*, являясь лишь посредниками в практической деятельности, осуществляемой реально или предполагаемой, то художественный образ *сам является целью творческой деятельности*, которая тем самым оказывается *одновременно и духовной и практической, одновременно проектом и его осуществлением, одновременно мечтой и ее претворением в иллюзорную действительность* – ибо в «художественной реальности», благодаря психологическому самоотождествлению с вызвавшим мое сочувствие, любовь, восхищение персонажем – не зря за ним в теории искусства закрепилось название «*героя*» художественного произведения, – я могу уподобиться Прометею и Одиссею, Святому Антонию и Неистовому Роланду, Дон-Жуану и Дон-Кихоту, Андрею Болконскому и Наташе Ростово...

Тем самым произведение искусства обретает *второй уровень метаморфозы небытия и бытия* – превращение образа в реального человека в результате духовного воздействия на него художественного произведения. А.И. Герцен писал, что молодые люди, приезжавшие из России в Лондон в 60-х годах, «*были все Рахметовы*». Если такая степень воздействия образа на действительность имеет крайний характер, объясняясь особой ситуацией России в это предреволюционное время и условиями создания романа узником Петропавловской крепости, то в обычном общении людей с произведениями искусства сам характер *переживания образов, напряженной эмоциональной жизни в «художественной реальности»* – «*Над вымыслом слезами обольюсь*», определял наш великий поэт эту ситуацию, а греки называли ее одним словом «*катарсис*», т.е. «духовное очищение» – приводит к тому, что каждый художественно восприимчивый зритель, читатель, слушатель становится в той или иной мере и Гам-

летом, и Жанной д'Арк, и Рахметовым, и Раскольниковым, что означает – превращение иллюзорного существования образа в реальное духовное содержание и поведение людей, иначе говоря – *небытия образа в человеческое бытие*.

Говоря о «произвольности» художественного творчества, как и проектирования всех форм практической деятельности и мечтаний о возможном, хотя и не слишком реальном, желанном будущем, следует иметь в виду и его отличие от первых двух форм творения небытия; отличие это состоит в том, что и проектирование, и мечты о желанном будущем являются *общечеловеческими способностями*, а эффективная художественная деятельность требует особой одаренности; если она свойственна каждому нормальному ребенку (об этом специальный разговор в следующей главе), то в современной цивилизации европейского типа система образования подавляет ее активное проявление у большинства людей, делая создание произведений искусства доступным лишь немногим, наделенным от природы особенно сильным соответствующим даром – *образной структурой мышления* (как писал Аристотель, это способность «*слагать метафоры*», которой нельзя научиться). Поскольку же данный вид одаренности включает *непреодолимую потребность творчества*, постольку произвольность выражается тут *только в сознательном выборе подлежащей решению художественной задачи и в длительности творческого процесса*, который художник может счесть завершенным, когда полагает, что задача эта успешно им решена, или прервать его, если не находит способов ее убедительного решения.

Приведу в заключение этой краткой характеристики искусства как уникального способа взаимопревращений бытия и небытия начало истинно художественного стихотворения Я. Смелякова (оно стало в свое время популярной в нашей стране песней):

*Если я заболею,
К врачам обращаться не стану.*

*Обращусь я к друзьям
(Не сочтите, что это в бреду):
постелите мне степь,
занавесьте мне окна туманом,
в изголовье поставьте ночную звезду.*

Примечательна в этих истинно поэтических строках не только своеобразная *«игра бытия и небытия»*, но и сопоставление этой игры с *бредом*, и просьба не принимать за бред игру фантазии поэта.

При таком понимании художественности решается остающаяся до сих пор дискуссионной трактовка соотношения понятий *«художественное»* и *«эстетическое»*, или *«искусство»* и *«красота»*: распространившееся по ряду причин их отождествление или признание первого частным случаем, хотя бы и высшим проявлением, второго, обнаруживает свою несостоятельность именно с *онтологически-аксиологической точки зрения*, ибо красота как эстетическая ценность характеризует *бытие*, а художественность как сущностное качество искусства – *небытие* сотворенного в нем мощью *«продуктивного воображения»* иллюзорного мира образов-фантомов; и лишь поскольку произведения искусства принадлежат бытию той их стороной, которую принято определять понятием *«артефакт»* – как пластические, колористические, жестово-динамические, звуковые, словесные конструкции – они обретают эстетическую ценность, подобно всем другим материальным предметам.

Так выясняется несостоятельность сохраняющего поныне приверженцев представления об искусстве как способе *познания действительности*, тем самым родственном науке. Онтологический анализ приводит к иному выводу: искусство и наука *антиподы*, что не исключает возможности их взаимодействия и взаимопроникновения, создания *научно-художественных* структур – и в литературе, в жанрах исторического романа, с одной стороны, научно-фантастического – с другой, и в дизайне, синтезирующем научно-техническую

и художественно-эстетическую деятельности; но все эти, и возможные в будущем новые, формы связи *научного познания* и *художественного творчества* не опровергают того, что познание имеет своим объектом *бытие*, а творчество восходит *от бытия к небытию*. Это значит, что следует признать правоту З. Фрейда, увидевшего именно в этой безграничной в принципе активности фантазии структурное родство искусства не с наукой, а со *сновидением и бредом*, а генетическую связь с *древним мифотворчеством и с детской игрой*. Правда, при всем своем интересе к философским проблемам З. Фрейд был психологом, а не философом и потому не поднимал свое толкование сущности искусства и его места в культуре на уровень *онтологического* осмысления, довольствуясь его *психологическим* обоснованием; все же нельзя не признать, что основатель психоанализа сумел установить место искусства в очерченной им широкой и многообразной по формам проявления сфере человеческой жизни и культуры, и *онтологически* – как творения *небытия*, и *аксиологически* – как носителя *высоких ценностей* человеческого существования.

Чрезвычайно интересно, что единство этих аспектов сущности искусства сформулировал еще А.С. Пушкин, обобщая существо романтического сознания:

*Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман.*

Социальный смысл существования художественной формы небытия в том и состоит, что она способна, распредмечиваясь в ходе ее переживания зрителями, слушателями, читателями, *превращаться в духовное, а затем и в практическое бытие, из которого она вырастает* – вспомним хотя бы, какую эпидемию самоубийств вызвал роман И.В. Гете «Страдания молодого Вертера».

Хотя в эпоху Модернизма господствующим стал взгляд на искусство как на разновидность игры, объективно оно остается, независимо от того, сознают это сами «игроки» или

не создают, *способом воздействия на реальное, практическое бытие человека в мире*. Приведу показательное суждение А. Мальро, так ответившего на вопрос журналиста, почему он стал участником гражданской войны в Испании: «Потому что Дон Кихота создал испанец».

Одна из петербургских газет опубликовала в 2001 г. интервью с руководительницей детской художественной студии Л.Л. Берлин, которая так сформулировала становление художественного сознания своих воспитанников: «Чем раньше ребенок попадает к нам, тем лучше. Для малышей 4–5 лет рисование похоже на магический акт... Захотел – нарисовал, вызвал из небытия любой предмет». «*Вызвал из небытия*» – удивительно точное определение таинства художественного творчества, которое потому и является *творчеством*, что создает не существовавшее до этого *бытие*, или художественное *квазибытие* – ученый такой способностью не обладает, его активность направлена на *существующее бытие*, которое он познает, извлекает скрытую в нем сущность, открывает действующие в нем законы, и только практик, реализующий добытые ученым знания, творит новое бытие, небытие же является в этом процессе *посредником между двумя состояниями бытия* – *познанным и созданным*. Этого посредника создает «*продуктивное воображение*», фантазия – но не та, которая творит образы искусства, ибо воображение изобретателя, инженера, конструктора, социального реформатора, полководца, хирурга, планирующего операцию, проектирует новое *объективно-предметно-существующее бытие*, а воображение художника творит *иллюзорное инобытие реального бытия*, в котором объективное слито с субъективным, духовное отождествлено с материальным, подлинное оказывается иллюзорным. Вот почему, забегаая вперед, следует сказать: понятие «*фантазия*» имеет в этих сферах культуры *противоположный ценностный смысл*, ибо в одном случае оно означает нечто *негативное, антинаучное*, а в другом – силу безусловно *позитивную*, проявление *творческой мощи воображения*, начиная со сказки и кончая

фантастическим преобразованием реальности в произведениях современного искусства – скажем, в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова, в пьесе Б. Брехта «Кавказский меловой круг», в фильме Т. Абуладзе «Покаяние», в петербургских «Сфинксах» М. Шемякина – памятнике жертвам сталинских репрессий, не говоря уже о структуре таких художественных жанров, как карикатура, басня, научно-фантастическая повесть... Неудивительно, что в романтической эстетике художника приравнивали по творческой мощи к Богу и даже возносили его над Богом – как *творца поэтического небытия*, более совершенного, чем созданное Творцом *реальное прозаическое бытие*. И даже тогда, когда страстный апологет реалистического искусства В.Г. Белинский переосмыслил эти понятия романтической эстетики, доказывая, что художник-реалист, подобно Н.В. Гоголю, не «создает» поэтические образы игрой своего воображения, а *«извлекает поэзию из прозы жизни»*, он преодолевал гегелевское сведение сути искусства к «самопознанию Духа» и собственное представление о родстве искусства и науки, в равной мере, только разными средствами познающих жизнь, и возвращался к аристотелевскому, по сути дела, пониманию искусства: *«повторенный, как бы вновь созданный мир»*. Именно такое понимание художественного творчества легло в основу выросших из этой эстетической концепции, хотя и противоположным образом ее интерпретировавших, произведений великих художников Ф.М. Достоевского и М.Е. Салтыкова-Щедрина: миры, созданные в «Братьях Карамазовых» и в «Истории одного города», в равной мере *сотворены мощью творческой фантазии*.

Есть еще один аспект проблемы отношений бытия и небытия в художественной культуре – я имею в виду онтологический статус самого произведения искусства: будучи плодом творческого преобразования действительности, даже в *художественно-документальных* жанрах, художественный образ рождается из своего небытия, подчас, как писала А.А. Ахматова, неизвестно из какого «сора» жизненной ре-

альности, однако, однажды возникнув, он «обречен» на вечную жизнь, он *бессмертен* (если, разумеется, подлинно художественен); произведение искусства может на время «выпасть» из актуального бытия культуры, но оно сохраняется в ее памяти, как картина в запаснике музея или книга в библиотечном фонде, и приходит время, когда его бытие актуализируется, ибо *«рукописи не горят»*, как сказано другим классиком отечественной литературы (известные истории человечества костры из книг, сжигавшихся фанатиками от фашизма, и разрушение памятников скульптуры и архитектуры религиозными фанатиками – патологические эксцессы в истории культуры, не опровергающие поэтому образную формулу М.А. Булгакова, как наличие шизофреников не опровергает признание человека *«существом разумным»*).

Сопоставление искусства с религией, с одной стороны, и с наукой – с другой, традиционные для эстетической мысли, оставляет невыявленным еще один чрезвычайно важный аспект его функций в культуре – тот, который обнажается при сопоставлении искусства с *философией*. Такое сопоставление становится эвристически ценным при взгляде на культуру как на сверхсложную, саморазвивающуюся и саморегулирующуюся диссипативную систему, которая нуждается в двух «механизмах» – кибернетика называет их метафорически *сознанием и самосознанием системы*. Функция ее сознания – применительно к культуре точнее было бы назвать его ее *«мировоззрением»* – состоит в том, чтобы обеспечивать культуру необходимой ей информацией о том, что происходит в мире как «среде», в коей живет и развивается культура, а функция искусства – быть *самосознанием культуры*, ее *«самочувствием»*, ее *«автопортретом»*, т.е. поставлять ей информацию о процессах, протекающих в ней самой. Отсюда – *дополнительность* искусства и философии в бытии культуры («дополнительность» в буквальном, боровском смысле данного понятия), поскольку в архитектонике культуры как системы искусство находится на одном уровне не с религией и не с наукой, а именно с философией; вот почему характеристика

каждого исторического типа культуры достигается не анализом религиозного сознания – оно остается неизменным при самых радикальных изменениях в содержании культуры (скажем, в истории России от XVI века до XXI-го), и не анализом научной мысли – она меняется в Новое время все более стремительно в пределах одного исторического типа культуры, – а именно постижением философской мысли и художественного сознания в их исторической динамике и способности обобщать как *состояние познания мира на данном этапе развития общества и взаимоотношений науки и мифологии*, так и *состояние ценностного сознания человека этого времени*. Следует иметь в виду, что разные виды искусства играют в решении этой задачи то более, то менее видную роль, делая тем самым неравномерным их развитие в истории человечества, но сама эта меняющаяся иерархия искусств является одним из «свидетельств» осуществления им функции самосознания культуры.

*Л. А. Шумихина**

Искусство как бытие духовного

Искусство уже по своему происхождению связано с феноменом духовности. Возникновение эстетического чувства как особой формы переживания человеком универсальной гармонии с миром с необходимостью выражается в ранних произведениях искусства¹. А.Ф. Еремеев писал, характеризуя процесс рождения эстетического чувства: «Если отвлечься от всех частных проявлений и постараться в самой общей форме выразить суть рассматриваемого процесса, то его можно охарактеризовать как перенесение посредством чувств межиндивидуальных и внеиндивидуальных общественных отношений, норм, установлений во внутрииндивидуальную сферу»², то есть сферу внутреннего духовного мира человека. Придерживаясь концепции универсальной гармонизации в вопросе происхождения искусства, все же нельзя не отметить те теории, которые касались ранее этой проблемы: искусство – продукт человеческого гения (Бокль); искусство – ипостась развития объективного надматериального духа (Ж. Маритен); искусство – явление божественного откровения и в этом качестве дано Богом, чтобы показать «красоту Божьего смысла мира» (Н. Лосский); искусство – попросту выражение бессознательных инстинктов, свойственных человеческой биологической природе (З. Фрейд). Перечисление столь различных, порой диаметрально противоположных, концепций относительно природы искусства можно было бы

* *Людмила Аркадьевна Шумихина* – доктор филос. наук, профессор кафедры культурологии Уральского государственного университета им. А.М. Горького.

¹ См. об этом: *Столяр А. Д.* Происхождение изобразительного искусства. М., 1985.

² *Еремеев А. Ф.* Границы искусства. М., 1987. С. 48.

и продолжить. Но и этих достаточно, чтобы заметить, что всем теориям присуща одна, интересующая нас, особенность — искусство рассматривается как своеобразный мир, бытие которого не зависит напрямую от реальной действительности, в которой человек живет. При перечислении концепций не случайно не была упомянута аристотелева теория мимезиса, породившая иной, не онтологический подход к пониманию сущности искусства. Через несколько веков идея Аристотеля о возможности посредством искусства познавать реальную действительность трансформируется в гносеологический подход к искусству, дойдя до самых упрощенных вульгаризаций его в XX веке (к примеру, в рамках заидеологизированного социалистического реализма). Разумеется, о гносеологическом подходе нельзя судить по этим упрощенным вульгаризациям. В лучших вариантах этого направления наряду с моментами «познания» говорилось об «эмоциональном переживании» и даже «создании новой идеальной структуры художественного образа»³. Однако традиционная для марксистской эстетики трактовка искусства как формы общественного сознания получила впоследствии более узкое толкование: искусства как познания, где статус искусства как формы общественного сознания предполагал познание общественного бытия. Самому же искусству не только в плане происхождения, но и в плане функционирования в онтологической природе было отказано.

Венгерский эстетик Д. Лукач в работе «Своеобразие эстетического» одним из первых в рамках гносеологизма, через мудрую и «хитрую» диалектику предложенных им категорий в осмыслении сущности искусства — «бытие-в-себе», «бытие-для-нас», «эстетическое полагание» и др., — приходит к выводу, что искусство — это «самосовершенствование человека» и «самосотворение человечества»⁴.

³ Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. М., 1970. С. 26.

⁴ Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т. 3. М., 1986. С. 272.

Венгерский философ пытается обосновать онтологическую природу искусства, причем изначально природа эта связывается с духовными процессами. Искусство, по мнению автора, раскрывает истинную, объективную сущность человека в его духовном становлении, духовном «самосотворении». Для уяснения глубинного смысла последнего понятия необходимо обратиться к содержанию понятия «духовность». Отдавая дань происхождению понятия, охарактеризуем кратко религиозную его интерпретацию.

Духовность — одна из трех ипостасей триединого Бога. Через свою третью ипостась — Святого Духа — Бог дает человеку ту «силу и энергию», благодаря которым по благодати Божией человеку дано быть «образом и подобием Божиим». Но для этого необходимо избавиться от всего того, что стоит между человеком и Богом, — от грехов и злых помыслов. И тут нужно творческое усилие над собой, нужна религиозная настроенность, духовность, позволяющая человеку приблизиться к Богу. Такова христианская концепция духовности. С позиции этой концепции погружение в таинство бытия и есть свойство великого искусства. Последнее всегда исполнено духовности, и в этом секрет его неувядания, сохраняемости во времени, бессмертия. При этом духовное искусство вовсе не сводится лишь к богослужебному, клерикальному, хотя чаще всего в рамках христианской концепции это именно так. И, тем не менее, в истории человеческой культуры погружение в глубинные пласты Сущего в великих художественных творениях допускалось не только в сфере библейских сюжетов и рамках религиозных канонов. С другой стороны, к примеру, церковная музыка и русское православие, и европейские образцы часто бывала лишена высокого духовного начала из-за отсутствия высокой художественности. Тогда формальный элемент службы, обряда играет большую роль, чем внутреннее погружение в таинство бытия. И это лишает его подлинного духовного содержания.

Научное понимание духовности — это проблема, прежде всего, житнетворчества, выхода за рамки узкоэмпирического бытия, преодоления человеком себя вчерашнего в процессе

обновления, самосовершенствования и «самосотворения» (Лукач). Это восхождение к высшим ценностям и их реализация в процессе творческой деятельности. Высшие общечеловеческие ценности (Истина, Добро, Красота) – это смысловые универсалии человеческой жизни, и именно светом этих ценностей озарен весь путь человечества. Эти ценности – внутренний Бог человека, ориентирующий его на избрание установок и целей повседневной жизнедеятельности, содержания жизни как способа бытия⁵. В ориентации на высшие духовные ценности формируется духовный мир человека.

Искусство как наиважнейший способ воплощения духовного мира позволяет установить и временные рамки возникновения духовности. С точки зрения концепции универсальной гармонизации искусство первым из всех форм духовного освоения смогло воплощать духовность, а также воздействовать на людей через нее. Произошло это в эпоху Верхнего палеолита (40 тыс. лет назад). Таким образом, духовность и искусство, как первая форма ее хранения и передачи, появляются одновременно.

Искусство, как средство сохранения духовного мира, обладает достоинствами особого рода: художественный образ не отягощен недостатками других форм освоения действительности (науки, к примеру) – неполной адекватностью, мертвенностью в сравнении с живой реальностью, вторичностью собственного бытия; так как художественный мир онтологичен, он живет уже сам по себе, вобрав в себя минувшую, может быть безвозвратно ушедшую в прошлое, духовность. Отмечая упомянутое преимущество искусства как средства хранения духовности, А.Ф. Еремеев пишет: «Духовный мир первых неолитов, воплощенный в наскальных изображениях, дошел до нас через десятки тысячелетий без сколько-нибудь ощутимых утрат, и если удастся обеспечить при нашем восприятии эффект уподобления, он будет жить практически точно так же и в том же виде, как и

⁵ См. об этом: *Шумихина Л. А.* Генезис русской духовности. Екатеринбург, 1998. (Глава «Духовность как способ человеческого бытия».)

для верхнепалеолитического Гомо сапиенс, хотя наполняться его чувствами будет наша душа»⁶. Это свойство искусства автор называл «эффектом со-бытия», подчеркивая, что речь идет именно о духовном со-бытии, то есть о со-бытии на уровне духовной жизни человека, внутренних душевных переживаний. Здесь необходимо отдать должное Д. Лукачу, отметившему эффект со-бытия уже при попытках выхода из гносеологизма на онтологическую природу искусства. Лукач пишет: «Экстенсивно бесконечное бытие-в-себе концентрируется»... в искусстве «в интенсивную бесконечность произведения как микрокосма... уже в этом виден характерный для эстетической сферы взаимопереход бытия-в-себе в бытие-для-нас»⁷. У Лукача нет понятия «со-бытие», но процедура взаимоперехода, подробно описываемая им, относится именно к характеристике «эффекта со-бытия» (А.Ф. Еремеев). «Эффект со-бытия» и «эффект свечи» – взаимодополняющие и взаимообуславливающие свойства искусства. Благодаря «эффекту свечи» становится возможным «эффект со-бытия».

Реальное бытие предстает в искусстве в «снятом» виде, но не как часть бытия, а как его художественный образ. «Духовный мир бывает так богат оттенками, переходами, спонтанностью, непредсказуемостью, нарушениями логических вероятностей, в буквальном смысле он такой «живой», переменчивый, подвижный... «одноразовый», что кажется, невозможно остановить мгновение без произвольного вмешательства в ход его развития, без внесения тормозящего косного начала, которое противоположно исконной природе духовного мира... духовный мир человека настолько своеобразен, что не может быть адекватно выражен через гносеологический образ, т.е. в опосредованном виде, а может быть передан только непосредственно через “самого себя”»⁸. Автор вышесказанного, А.Ф. Еремеев, отмечая ограниченные возможности любой из форм общественного сознания, кроме

⁶ *Еремеев А. Ф.* Первобытная культура: происхождение, особенности, структура: В 2 ч. Саранск, 1997. Ч. 2. С. 47.

⁷ *Лукач Д.* Указ. соч. С. 281.

⁸ *Еремеев А. Ф.* Указ. соч. С. 45–46.

искусства, в «неповрежденном» сохранении духовного мира, подводит к выводу о рождении духовного мира и человека как той общественной потребности, которая с необходимостью заставила человечество создать такой способ сохранения и передачи информации, который был адекватен духовности, несмотря на ее неуловимость. Таким способом и являлось искусство. Благодаря своей онтологической природе искусство стало универсальным способом сохранения духовного мира: «... искусство мыслит бытием и способно, благодаря эффекту уподобления (со-бытие) в одном бытии сохранять и воплощать особенности другого (других). Возникает так называемый «эффект свечи», где одно бытие как бы зажигает другое, и оно горит своим пламенем... превращая в факт не минувшего, а настоящего то бытие, от которого заглохло. В пламени аналогий оживает жизнедеятельность первичная, обладающая способностью существовать практически беспредельно»⁹. Поэтому духовный мир может быть передан и сохранен не как знание, не как информация, то есть не рациональным путем, а как бытие. Именно через искусство человек и стал хранить и передавать духовность не как нечто внешнее для ее хранителя (и для воспринимающего), а как бытие.

Итак, с момента своего возникновения искусство стало бытием духовности. Человеческая жизнь предстает в искусстве как бытие переживательное, мирочувствующее, как жизнь человеческой души. Но искусство – мир воображаемый. Этот мир может совсем не походить на реальность. К примеру, Леонид Андреев пишет по поводу мира искусства Рериха: «Там есть море и ладьи... нет, не наше море и не наши ладьи: такого мудрого и глубокого моря не знает земная география, скалы у его берегов, как скрижали завета. Тут знают многое, тут видят глубоко: в молчании земли и небес звучат глаголы божественных откровений. И, забываясь, можно посмертному позавидовать тому рериховскому человеку, что сидит на высоком берегу и видит – видит такой прекрасный

⁹ Еремеев А. Ф. Указ. соч. С. 47.

мир, мудрый, преображенный, прозрачно светлый и примиренный, поднятый на высоту сверхчеловеческих очей»¹⁰. «Высота сверхчеловеческих очей» – это либо божественное (у Рериха), либо соотнесенность с общечеловеческими духовными ценностями. Светом этих ценностей озарена изображаемая в искусстве реальность, и поэтому безобразное, отвратительное, пошлое, злое, ложное не могут иметь в подлинном искусстве статус прекрасного, истинного, доброго.

Произведение искусства – это бытие реального духовного мира в варианте персонифицированного бытия. Но, для того чтобы в мире, созданном воображением художника, можно было «жить», чтобы состоялась персонификация созданного духовного мира, эта художественная реальность должна содержать «нечто», позволяющее состояться со-бытию. Это «нечто» – смыслы мира реального, его переживания, чувства, экзистенциальная и смысложизненная проблематика. В искусстве реально-духовное предстает в персонифицированной форме как жизнь души художника – «бытие-я». И хотя «бытие-я» привязано к миру реальному, но подлинный талант «среди видимого открывает невидимое и дарит людям не продолжение старого, а совсем новый, прекрасный мир. Целый новый мир!»¹¹ Духовные смыслы этого вновь созданного особенного мира не имеют однозначного соответствия как с миром реальным, так и с бытием художника. И было бы ошибочным их онтологическую природу искать в алгоритмах творческой мысли автора, так как они не рациональны. И не потому ли все попытки философско-искусствоведческих интерпретаций рериховского мира разрушают онтологическую истину его искусства – бестрепетную печаль рериховского мира? И дано проникнуть в тайны гения – художника лишь тому, «кто сквозь красоту писем смог угадать и прочесть их сокровенный смысл... Образы невещественные, глубокие и сложные, как сны, он облекает в ясность и красоту почти ма-

¹⁰ Леонид Андреев. Рассказы. Сатирические пьесы. Фельетоны. М., 1988. С. 477.

¹¹ Там же. С. 476.

тематических формул, в красочность цветов, где за самыми неожиданными переходами и сочетаниями неизменно чувствуется правда Творца... Здесь начало жизни и света, здесь колыбель мудрости и священных слов о Боге и человеке, об их вечной любви и вечной борьбе»¹².

Итак, искусство способно погрузиться в реальность, постигая духовный смысл бытия, и в этом качестве оно становится выраженной культурой «силой одухотворения сущего»¹³. При этом Сущее, понимаемое в религиозном ключе – Бог; в научном – глубинное, смысловое, закономерное, эпохальное.

Но эпохальное – это еще не все бытие духовного в искусстве. В.В. Кандинский в своем основном программном труде «О духовном в искусстве» относит «выраженную культурой силу одухотворения сущего» (Л.А. Закс) – эпохальное, то есть тот уровень культуры, который включает в себя «язык своей эпохи в ценностном аспекте» (В. Кандинский), лишь к одному из уровней бытия духовного в художественном произведении. Уровней духовного, по Кандинскому, три в любом явлении искусства. Он называет их – «три мистических необходимости», на основании чего и возможно выделить три уровня духовного в искусстве. Первый уровень – индивидуальный. Его своеобразие связано с личностью художника, особенностями его мироощущения, миропереживания, стиля, талантов. Кандинский развивает эту мысль на примере творчества Сезанна: «Он умел из чайной чашки создать одушевленное существо или, вернее сказать, увидеть существо этой чашки. Он поднимает «nature-morte» до той высоты, где внешне – «мертвые» вещи становятся внутренне живыми. Он *трактует эти вещи так же, как человека, ибо обладает даром всюду видеть внутреннюю жизнь* (выделено мной. – Л.Ш.). Он дает им красочное выражение, которое является внутренней живописной нотой, и отливает их в форму, поднимающуюся до абстрактно звучащих, излучающих гармонию, часто

¹² Леонид Андреев. Указ. соч. С. 476–478.

¹³ Закс Л. А. Художественное сознание. Екатеринбург, 1990. С. 94.

математических формул. Изображается не человек, не яблоко, не дерево. Все это используется Сезанном для создания внутренне живописно звучащей вещи, называемой картиной. Так же называет свои произведения один из величайших новейших французских художников – Анри Матисс. Он пишет «картины» и в этих «картинах» стремится передать “божественное”¹⁴. «Трактуя вещи как человека», Сезанн отрицает технический прогресс с его рационализмом, постоянно противостоящим духовному. «В какие ужасные времена мы живем!» – пишет Сезанн, ругая буржуа, отвратительные газовые фонари, тротуары, фабрики, электричество¹⁵. Отрицая все это, он выбрал цельность, природу, красоту, гармонию. А в его, возможно наивном, отрицании прогресса была логика не разума, а чувства, логика духовного начала в искусстве.

Сущее или «божественное» постигается и выражается лишь тем искусством, по Кандинскому, которым движет **«принцип внутренней необходимости»** (выделено В.К.). Основанием, истоком этого принципа в искусстве и является единство трех уровней: индивидуального, эпохально-национального и художественного (то, что называется художественностью) бытия духовного. Таким образом, духовное в искусстве – это не просто «внутренняя необходимость», но **«принцип внутренней необходимости»** произведения, **принцип**, без которого нет образа, нет искусства. Духовность как феномен нередко определяют как «целостность сознания» (к примеру, Дэвид Бом). «Принцип внутренней необходимости» в искусстве обеспечивает целостность художественного образа. Художественность В. Кандинский относит к уровню духовности, наравне с индивидуальностью. Между первым и вторым уровнями духовного – индивидуальным и эпохальным – границы размыты. О взаимопереходах, взаимопроникновении и взаимообусловленности первого вторым и наоборот свидетельствует даже выделенная в цитате фраза о Сезанне – художник обладает даром всюду и во всем видеть внутреннюю жизнь. Его «живописно звучащие вещи» «излу-

¹⁴ Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 35.

¹⁵ Сезанн П. Переписка. Воспоминания современников. М., 1972. С. 114.

чают гармонию», потому что они «внутренне живые». И полнота этой внутренней жизни возникает не только благодаря индивидуальности и таланту художника, но и потому, что «каждый художник, как дитя своей эпохи, должен выразить то, что присуще этой эпохе»¹⁶. Третий уровень духовного в искусстве Кандинский назвал художественностью.

Художественность на протяжении развития рода человеческого понималась по-разному, но в любой из модификаций она была связана с духовной основой искусства. В древности и в эпоху Средневековья деятельность художника, освященная обычаем и религией, была включена в единую замкнутую систему групповых и сословных отношений, а развитие искусства определялось нормами и канонами единого стиля, диктуемого мифологией и религией. Эта художественность религиозна. XVI–XVII века – время, когда возникло представление о безбрежности Вселенной, о бесчисленности миров. В искусстве был создан, условно говоря, «неклассический» образ мира, открытого противоречиям, лишенного устойчивости и цельности канонического идеала. Барокко – первый образец «открытого» искусства. Именно свободой от канонов и правил, возможностью «поиграть» противоречиями, несоответствиями был создан причудливый, с резкими «перепадами» от высокой духовности до низменных материй, от трогательной искренности до грубой аффектации «ландшафт» барочного искусства¹⁷.

Переоценка традиционных представлений о целостности бытия довершается впоследствии в эстетике романтизма. Свобода творить подкрепляется в XVIII веке кантовской теорией Гения, широко раздвигающей границы авторской фантазии, а значит, и представлений о художественности. Неуправляемая оригинальность в XIX и XX веках станет ломать устойчивые рамки не только художественного образа, но и искусства как такового. Впоследствии, оставаясь обычным

¹⁶ Кандинский В. Указ. соч. С. 58.

¹⁷ См. об этом: Якимович А. К. Барокко и духовная культура XVII века // Советское искусствознание. 1976. № 2.

человеком среди людей, художник постоянно и вновь поднимается на «вершины духа», то взмывая к ним на крыльях вдохновения, то мучительными усилиями «вырубая» ступени восхождения в «глыбе» материала. И чем реальное бытие дальше от «духовных вершин» искусства, тем труднее найти к нему путь. Именно об этих страданиях художника пишет Ибсен в своих поздних драмах «Строитель Сольнес» и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся!». На «вершине духа» – открытая истина, даже в том случае, когда художественность ограничена канонами или традиционными представлениями.

Художественная идея, поэтическая мысль рождается всегда на «ничейной земле», она – взрыв, опрокидывающий, переворачивающий привычное бытие. Постмодернизм делает это «переворачивание» главным принципом художественности. Тогда причиной художественности становится умозрительно продуманная новизна. Но эта новизна исчерпана ее же изобретателями. Бунт против «традиции» в такой форме – это не изобретение современности. Он возник в конце XIX века, и на это были свои причины, весьма сложные и глубокие, о чем не раз говорилось в исследовательской литературе. В умозрительности постмодерна может исчезнуть восхождение к «вершинам духа», ведь тогда главным становится не само восхождение и даже не Истина, а бунт. Таким образом, представление о художественности изменяется вместе с развитием человеческой духовности. Если в истоках художественность подчинена традиции и религиозности, то впоследствии она все дальше уходит от этих идеалов. Если на заре человечества искусство – единственный, выработанный первобытной культурой, способ сохранения духовного и здесь духовность и художественность едва ли могут быть разведены, то в последующие эпохи человеческой истории искусство, не переставая быть выработанным культурой «одухотворением сущего», все более или совершенствуется, или модернизирует свои выразительные средства. К «одухотворению сущего» есть единственно возможный путь – через персонификацию духовного, через «переплавку» духовных идеалов и смыслов реального бытия в душе художника. К отрицанию

духовной основы искусства и разрушению художественности приходит постмодернизм, так как «одухотворение сущего» несовместимо с опровержением, переворачиванием существующих смыслов и ценностей культуры.

Итак, искусство – это важнейший способ постижения и совершенствования бытия как одухотворения его смыслов и ценностей при самосовершенствовании и самосотворении человека и человечества. Но существуют ли некие вечные и неизменные принципы «одухотворения сущего»? Если рассматривать духовность как единственно возможный, подлинно человеческий способ бытия, то, безусловно, и принцип одухотворения этого бытия должен нести в себе неизменное, вечное, подлинно человеческое.

В.В. Кандинский в работе «О духовном в искусстве» особое внимание уделяет «эпохально-национальному» как уровню духовного в художественном произведении. Осмелюсь вступить в диалог с мэтром по этому вопросу. На мой взгляд, «эпохально-национальное» – не уровень духовного в искусстве, но его исток, основа. Искусство вбирает особенности души народа (нации). Великое искусство всегда национально в самом лучшем и гуманном смысле этого понятия. Так в начале XX века три великих художника – Булгаков, Нестеров и Корин ощутили пафос современных им событий и, минуя узко-национальные, сословно-социальные и иные проблемы, показали эпохальное – духовный смысл существующего бытия. Или Великая Отечественная война. В советском искусстве – это целая эпоха. Несмотря на все ее ужасы, это – эпоха духовного подъема народа. И вот примеры: «Василий Теркин» – гениальная поэма, воплотившая дух нации в роковой для народа час. Прекрасны многие песни Войны – их десятки. И, как никто другой, услышал и воплотил эпохально-национальное Войны Д. Шостакович. Седьмая и Восьмая симфонии, Вторая соната для фортепиано Шостаковича – это художественные памятники той эпохи.

О роли «эпохально-национального» в искусстве прекрасное сказал Г. Свиридов: «Великое искусство духовно... Художник «поет народ», народную жизнь, он явление органическое

народной жизни, несущее в себе ее дух, то, чем живет нация»¹⁸.

О роли национального как духовной основе и истоке не только художественного творчества, но и художественного восприятия говорит хотя бы такой курьезный пример, приведенный профессором университета искусств в Филадельфии (США) Михаилом Сергеевым: «Одна моя знакомая американка была буквально раздавлена, прочитав гоголевскую «Шинель». В ее пересказе эта классическая повесть выглядела совсем иначе, нежели нам преподавали в школе. «Представляешь, – взволнованно говорила она мне, – этот человек (Акакий Акакиевич) занят скучной, монотонной работой. У него крохотная зарплата, нет семьи. Погода ужасная! Его единственная мечта – купить пальто, в котором зимой было бы тепло. Он долго копит деньги, покупает пальто, и в тот же вечер пальто у него крадут. Это же сплошная депрессия». Другой мой приятель, изучавший русский язык, – рассказывает американский ученый, – попросил меня однажды разъяснить ему стихотворение Высоцкого «Кони привередливые». «Понимаешь, – сообщил он мне, – лирический герой хочет, чтобы кони летели чуть помедленнее. И в то же время он их погоняет и стегает нагайками, чтобы они скакали быстрее. Это же неразумно». Что ответить такому американцу? – продолжает он. «Дорогой мой, – говорю я ему, – когда ты прочувствуешь эту ситуацию, ты и поймешь, что такое русский характер и русская судьба!»¹⁹

Закончить разговор о духовных основах искусства мне хочется фразой Иосифа Бродского. В одной из последних своих работ – «*Fondamenta degli incurabili*»²⁰ – он написал: «Мы уходим, а красота остается, ибо мы направляемся к будущему, а красота есть вечное настоящее». Возможно, поэт имел в виду «вечное настоящее» красоты своих лучших творений, поднявших человечество к вершинам Духа.

¹⁸ Свиридов Г. Мир Свиридова // Наш современник. 2003. № 6. С. 171.

¹⁹ Заметки о русской философии в Америке // Вестник Российского философского общества. 2002. № 3. С. 79–80.

²⁰ Набережная неизлечимых (итал.).

**Идеологическое искусство
или художественная идеология:
онтологизация идеологии
в художественных практиках XX века**

По проблеме соотношения идеологии и искусства накопилось множество как обыденных, так и исследовательских стереотипов. Важнейший из них – полная несовместимость этих двух феноменов культуры. При первом же приближении обнаруживается уязвимость такой позиции. В концепциях сущности искусства XX века оно чаще всего трактуется как концентрированное выражение всех составляющих культуры, своего рода код эпохи, квинтэссенция ее ценностей и форм. Таким образом, идеология, будучи частью культуры, должна быть так или иначе представлена в сфере искусства. Вопрос заключается в том, как она репрезентирована в художественном сознании автора, в тексте произведения, в системе связей между художественным и нехудожественным мирами.

В советской эстетике взаимодействие между искусством и идеологией чаще всего рассматривалось сквозь призму процесса «влияния» последней на мировоззрение художника. Об этом написана основная масса работ по этой проблеме. Исследования строились как обнаружение степени присутствия идеологических мотивов в целостном художественном сознании творца. Как правило, эта доля оценивалась с точки зрения позитивности или негативности идеологического со-

* *Татьяна Анатольевна Круглова* – кандидат филос. наук, доцент кафедры эстетики, этики, теории и истории культуры Уральского государственного университета им. А.М. Горького и кафедры социально-гуманитарных дисциплин Гуманитарного университета.

держания, органичности связей между суммой идеологических требований и внутренней эстетической позицией автора. Так или иначе, методологически исследователи исходили из установки на принципиальную разность идеологического и художественного типов сознания. Таким образом предполагалось, что идеология должна быть выведена за пределы природы художественности, что онтологическая специфика искусства не может быть раскрыта с помощью идеологических конструкций.

В то же время нельзя не обратить внимание на то обстоятельство, что превращение идеологии во влиятельную силу, ее глубокое проникновение во все сферы жизни, начавшееся во второй половине XIX века и прогрессирующее в XX, совпадает с возникновением модернистской эстетики с ее представлением о «чистоте» искусства, его автономии от политики, идеологии, рынка. Как можно объяснить это противоречие?

Идеология появляется в результате распада мифа в качестве одной из рефлексивных практик и существует на протяжении всей истории западной рациональности, окончательно институционализируясь в обществах Нового времени, когда происходит становление массового социального субъекта и появляются политические идеологии. Исследователи конца XX века показали, что возрастание удельного веса идеологии в некоторых странах в определенные периоды связано с тем, что в них ощущается нехватка других систем поддержания естественной идентичности. «Идеологии возникают и выходят на авансцену там, где существует культурный провал»¹. «Впервые идеологии в собственном смысле слова возникают и завоевывают господство именно в тот момент, когда политическая система начинает освобождаться от непосредственной власти унаследованной традиции, от прямого и детального управления религиозных и философских канонов и от принимаемых на веру предписаний традиционного

¹ Гирц К. Идеология как культурная система // Новое литературное обозрение. 1998. № 29. С. 33.

морализма. Выделение политики в качестве автономной области подразумевает и выделение особой и четкой культурной модели политического действия, поскольку прежние, специализированные модели либо слишком универсальны, либо слишком конкретны, чтобы обеспечить ориентацию, которая требуется в политической системе. Они либо мешают политическому поведению, обременяя его трансцендентальными значениями, либо душат политическое воображение, приковывая его к бессодержательному реализму здравого смысла. Самая непосредственная причина идеологической активности – нехватка ориентиров»².

Таким образом, в современном теоретическом дискурсе идеология вписывается в ряд других фундаментальных механизмов социокультурной интеграции. Сущность же искусства всегда так или иначе понималась как важнейший способ создания, укрепления и трансляции совокупного социокультурного опыта, общения поколений, сохранения той или иной общности. В традиционном обществе действуют люди с «естественными» культурными чувствами, поэтому там роль идеологии маргинальна, зато огромна роль искусства, которое и придает культурным нормам этот желанный «естественный» вид. В условиях же распада традиционного общества, когда жизненные правила ставятся под сомнение, так как ничего не гарантируют, возникает необходимость в «искусственных», волевых усилиях власти, «превозмогающей самое себя и перенапрягающей всех членов общества. Поэтому идеологии для своего функционирования требуют энтузиастического отношения, в то время как традиции – не обязательно нужен энтузиазм для своего поддержания»³. Именно поэтому идеология появляется в тех обществах, которые наделяют разум и рациональность особым, ключевым статусом.

Основная социальная задача идеологии заключается «во вторичном кодировании и моделировании социальной реальности, происходящем поверх культурной матрицы и влия-

² Гирц К. Указ. соч. С. 23–24.

³ Там же. С. 33.

ющем на порядок социального воображаемого. Одна из важнейших функций культурной матрицы – это способ самоописания и самоидентификации общества. Одним из универсальных механизмов самоописания общества является идеология. Действительно, идеология как один из способов автореференции возникает в культурной матрице лишь в определенной ситуации – в ситуации, когда общество не равно само себе. Как часть культурной матрицы идеология имеет своей целью встраивание индивида в социальную систему, но в отличие от общекультурных процессов социализации и интериоризации норм, ценностей идеология преформирует индивида, но в духе не культурной целостности, а социальной частичности, делая индивида представителем группы, клана, корпорации и т.д.»⁴. Искусство по отношению к культурной матрице выполняет функцию ее образного моделирования. Поэтому искусство Нового времени, стремясь адекватно выражать сложившуюся бытийную ситуацию, «идеологизируется» изнутри, становясь способом самосознания человека в эпоху модернизации.

Как же встраивается идеология в художественное сознание? Давно отмечено, что давление социума на художника осуществляется не прямым способом, а через некоторые опосредствующие сферы. Для любого творца условием продуктивного смыслопорождения становится то, что Б. Пастернак называл «гулом времени», а А. Блок – «музыкой революции». Шум времени – это сфера повседневности, во всем, казалось бы, противоположная тому месту, где вырабатываются идеологические системы. Повседневность обычно противопоставляется высокой культуре так же, как обыденное сознание – теоретическому. Введение параметра повседневности в социальный анализ подрывает превратившееся в догму представление, согласно которому любая официальная доктрина несет в себе некое прямое значение, объясняющее

⁴ Дьякова Е. Г. Семиозис идеологии (макросемиотический анализ): Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата политических наук. Екатеринбург, 1993. С. 5.

поведение ее приверженцев. «Сфера повседневности... от- носительно автономна – здесь действуют логики практики, логики коммуникации, а не целе-рациональности, логики аф- фективной и символической интеграции. Эти логики всегда перерабатывают решения власти. Власть, будучи всепрони- кающей, проявляется здесь в иных, горизонтальных формах, в виде микрофизики власти. Мы оказываемся в той погра- ничной полосе, где за совершенно добровольными решени- ями обнаруживается социально-структурирующее начало, а новая социальная структура предстает результатом реализа- ции желаний, где субъективные надежды и объективные воз- можности коррелируются»⁵. При такой трактовке идеологи- ческое структурирование сознания художника ощущается им как результат собственной жизненной позиции, экзистенци- ального выбора, обусловленного непосредственным давле- нием бытия.

В советской эстетике сформировалось устойчивое пред- ставление о том, что искусство не может быть полностью идеологичным по той причине, что природа общественной идеологии – рационально оформленное ценностное содер- жание, в отличие от общественной психологии, которая го- раздо ближе к эстетическому и художественному типам об- щественного сознания. Современные же исследования выя- вили глубоко иррациональные корни идеологии и ее способ- ности воздействия на коллективное бессознательное.

«Без веры, придающей легитимность утопии, само поле идеологии, создавшее виртуальные контуры народного го- сударства справедливости, теряло свою силу. Энергия идео- логического поля состояла из энергии реципиентов, вместе составляющих идеологическое излучение огромной мощно- сти»⁶. Без точно найденного соответствия между позицией, занимаемой в поле идеологии, и положением в пространстве

⁵ *Козлова Н. Н.* Горизонты повседневности советской эпохи (голоса из хора). М.: ИФ РАН, 1996. С. 15–16.

⁶ *Берг М.* Литературократия: Проблема присвоения и перераспреде- ления власти в литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 70.

повседневности, без того, чтобы художественный текст был вписан в реальность, не могло существовать ни само идеологическое поле, ни власть, зависящая от веры в ее легитимность и без нее превращавшаяся в нечто номинальное.

В условиях советской действительности, когда господство идеологии приобрело беспрецедентный характер, дистанция между ней и повседневностью сократилась максимально. Л. Ионин отмечает, что «якобы неизменный, в своем роде надвременной характер марксистской идеологии на протяжении жизни нескольких поколений и ее универсальность в качестве интерпретационной и нормативной схемы – придали советскому марксизму характер культуры. Он существовал не только и не столько как политическая идеология, сколько как нормальный повседневный образ мира, на который ориентируется практическая человеческая деятельность. Если воспользоваться терминологией Тенбрука, можно сказать, что советский марксизм представлял собой “репрезентативную культуру”»⁷.

Тем не менее, повседневность сильно трансформирует воздействие идеологии – «тушит» его энергетику, меняет значения и т.п. Повседневность относится к идеологии как потребитель, она пассивна, у нее нет власти, но есть сила. Может быть, именно поэтому, из страха перед инерцией повседневности, идеология с сильным жизнестроительным, утопическим пафосом стремилась воплотиться в искусство, так как любой другой путь воздействия на адресата не давал эффекта нужной силы. При этом повседневность преодолевалась хотя бы в границах художественного текста: только там идеологическое конструирование нового образа жизни происходило без помех со стороны тяготно-бытовой субстанции реальности. Получается такая диалектика: в сильно идеологизированном искусстве (особенно это видно в произведениях 30-х годов) мало узнаваемой повседневности, а в 50-х годах, когда повседневность буквально заполняет собой экран, ро-

⁷ Ионин Л. Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие. М.: Логос, 2000. С. 230.

маны, живопись, давление идеологии уходит на второй план (к/ф «Чужая родня», «Наш дом», «Подруги», «Девчата» и т.д.).

Как проявляется идеологизация искусства на уровне художественно-парадигматическом? Выражение «мыслей и чувств» – это еще отнюдь не идеологическая деятельность. «Идеология в подлинном смысле этого слова есть не воспроизведение господствующих или санкционированных идей, а диалог мировоззрений; идеология – это взаимодействие сознаний, а не их урегулирование и упорядочивание. Идеологическое отношение предполагает встречу сознаний, а не иерархию их. Идеологические ценности – суть ценности убеждения, а не принуждения»⁸. Идеологическое искусство внутренне публицистично, чуждо созерцательности, социально прагматично. «Оно уже не претендует на воссоздание безотносительной к субъекту, всеобще-достоверной... картины мира. Его картина мира – лишь одна из возможных, она откровенно концептуальна и органично тенденциозна. Знаменитое суждение Энгельса – «Чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства» – целиком принадлежит эпохе классического реализма»⁹.

Меняется соотношение характера и личности героя. Новейшая парадигма художественности – идеологическая – по мнению В. Тюпы, оставляет личности свободу выхода за пределы характера. Герой наделен возможностью противостоять инерции своего «характерного» существования, выбирая альтернативный способ бытия. Он рождается вопреки подавляющим личностным обстоятельствам. Она наделена свободой и ответственностью выбора, проходя череду самоопределений. Заостряя проблему, можно сказать, что идеологическое искусство вообще мыслит не цельными характерами, а жизненными позициями личности.

Действительно, можно во многом согласиться с В. Тюпой. Неравенство общества самому себе, потеря ориентиров,

⁸ Тюпа В. Альтернативный реализм // Избавление от миражей: Соц-реализм сегодня. М.: Советский писатель, 1990. С. 234.

⁹ Там же.

необходимость в рационализированном моделировании своего будущего, позиционировании себя в мире без гарантий, – порождает тот тип художественности, который Тюпа называет идеологическим. Кроме того, неизбежность самоопределения через столкновения своей частичности с чужой также является причиной открытой тенденциозности в искусстве. В. Тюпа отождествляет идеологичность с эффективностью воздействия, выраженной прямо и непосредственно. Таким образом, в трактовке В. Тюпы идеологичность и художественность органичны друг другу, одно не разрушает другое, просто возникает иная парадигма художественности.

Иного мнения придерживается Е. Добренко. Он исходит из того, что собственно онтологическая основа искусства, событие, возможное только как диалог, противостоит идеологии, трактуемой им как форма теоретизма. «В соцреализме нет диалога, идея существует как общая истина, т.е. благодаря отношениям теоретизма. Теоретизм устанавливает адекватность истины вещам, устраняя личностное участие. Герой соцреализма участвует не как творец истины, а как ее защитник, борец за нее или охранитель»¹⁰.

Круг Бахтина сформулировал представление об идеологичности повседневного мира и различии между диалогизированным разноречием и разноречием в целом, между диалогом с его установкой на ответ и идеологией, использующей этот ответ в частных интересах, так как идеология – это частный интерес, устремленный к мнимой всеобщности. Идеология, так же как и диалог, необходимо требует вопросно-ответной структуры, исходит из разделения мира на «свое» и «чужое». Но она не ждет ответа, а требовательно призывает к ответу. Человек, к которому обращена идеология, не может просто отмолчаться: идеология требует активного приобщения и периодического доказательства своей лояльности («активная жизненная позиция» в поздние брежневские времена). В диалоге человек выходит за пределы своего частного

¹⁰ *Добренко Е.* «И падая, стремглав я пробуждался...» // Вопросы литературы. 1989. № 8.

интереса, его мир расширяется, в идеологии тоже происходит раздвигание границ маленького мира отдельного человека и вхождение в Большой мир – нации, государства, класса... Но если в диалоге осуществляется «присвоение чужого без превращения его в чисто свое», то в идеологии как раз на первый план выходит резкая дихотомия своего и чужого.

Как можно разрешить спор между В. Тюпой и Е. Добренко, учитывая то обстоятельство, что обе позиции ищут опору в наследии М.М. Бахтина? Концепция М.М. Бахтина исходит из разнообразия и сосуществования идеологических систем в современном мире. Для В. Тюпы идеологии взаимодействуют в режиме диалога, а творческий потенциал диалогичности, ее субстанциональность для художественности считается доказанной. Ключевыми фигурами его концепции являются Б. Брехт, В. Маяковский, М. Горький, Т. Манн, Р. Музиль. Е. Добренко берет за основу каноническое искусство социалистического реализма, концепция и способ социокультурного бытия которого предполагает наличие полной монополии одной идеологии, художественный монолизм в организации текста и господство авторитарного слова. Таким образом, можно сделать вывод, что различные способы организации идеологического поля создают и различные типы художественного текста.

Если мы примем положение, согласно которому критерием художественности идеологического искусства выступает эффективность воздействия на воспринимающего, тогда авангардизм должен осуществлять идеологический дискурс в крайних формах. Но история отношений власти и авангардных художников в XX веке опровергает это положение. Идеологическое искусство всегда и везде стремилось к использованию художественных кодов, принимаемых массой – годились формы классического искусства, фольклора и массовой культуры, т.е. ценилась квазитрадиционность.

Почему же авангард, особенно леворадикальный, прямо сближающий художественное произведение с плакатом, лозунгом, агиткой, не мог выполнить идеологическую функцию самоописания и самоидентификации общества?

Дело в том, что при этом «авангардизм никогда не изменяет своего родового свойства — он придает нехудожественным видам деятельности свою собственную образную форму, превращая их в своего рода метадеятельность и некую метафору искусства. Иначе говоря, искусство авангардизма XX века выступает как бы вместо иных видов материальной и духовной деятельности, представляя их не в практическом, а в образном виде, «изображая» их и «пересказывая» на своем языке»¹¹.

Иное дело — политические мотивы авангардизма. Достаточно внимательно прочесть манифест футуристов, чтобы обнаружить почти полное совпадение с риторикой фашистских идеологических документов. Футуристы действительно навлекли на себя серьезные подозрения: не служит ли авангардизм видом политической деятельности? «Но само по себе, по своей природе авангардное искусство нейтрально и является не политической деятельностью, а образным изображением, метафорой этой деятельности. Все созданные им образные модели, демонстрации и провокации осуществляются и действуют лишь в мире искусства. Более того, авангардизм склонен быть не политическим искусством, а лишь его парафразой, иносказанием; оно не бунтует, а разыгрывает перформанс на эти темы»¹². В. Полевому можно было бы возразить, что всякое искусство есть метафора или образное изображение той или иной деятельности, получающей свои значения только внутри мира искусства. Но именно авангардное искусство «специализируется» на эстетизации средств и приемов художественной деятельности, а условием успешности его проектов становится освобождение от исторически окрашенного содержания, процедуры «очищения» сознания. Идеологические конструкции внутри авангарда перестают быть целью, а становятся средством эффективного воздействия на архетипы культуры.

¹¹ Полевой В. Искусство как искусство. М.: Издательский Дом, 1995. С. 91–92.

¹² Там же. С. 94.

Необходимо разобраться и с важнейшим обвинением в адрес идеологии — характеристикой ее как формы ложного сознания, что обычно противопоставляется «подлинному» искусству как носителю «правды». Предполагается, что именно искусство и должно разоблачать идеологию в ее претензиях на всеобщую истину. Такая исследовательская установка, философски обоснованная в марксизме, представляла идеологию как обман масс властью, как господствующую иллюзию. Примерно в это же время зарождаются эстетические теории, интерпретирующие искусство как «срывание всяческих масок», как критику социальной реальности (критический реализм) и как критику всякой видимости, как прорыв к подлинной реальности (модернизм). Таким образом, напряжение между дискурсом об идеологии и эстетическим дискурсом нарастает по мере становления модернизма.

Искусство в трактовке представителей Франкфуртской школы трактуется как единственный бастион, который не поддается «идеологизации»; разумеется, имеется в виду лишь «истинное», т.е. авангардистское, искусство, а не то, которое фабрикуется по образцам, выработанным «индустрией сознания». «В искусстве разламывается, расплавляется всякая видимость, ибо оно само видимость, осознающая, в отличие от идеологии, свой иллюзорный характер и не пытающаяся выдавать себя за саму действительность. Только эта осознанная видимость эстетического феномена может, согласно Адорно, противостоять ложному сознанию овеществившихся абстракций, в качестве каковых выступает современное капиталистическое общество: ведь эстетическая видимость не может быть устранена по самой своей природе, по определению. Она сама обнаруживает, что она есть в качестве чистой видимости, а потому не позволяет принять себя ни за видимость фетишизма, ни за ложную субстанциональность»¹³.

Тем не менее сам характер этого напряженного спора говорит о какой-то глубокой внутренней заинтересованности

¹³ Давыдов Ю. Н. Критика социально-философских воззрений Франкфуртской школы. М.: Наука, 1977. С. 199.

идеологии и искусства друг в друге, их тесного родства, не обнаруживаемого на поверхности. И идеология, и искусство неклассической эпохи в своем жизнестроительном пафосе исходят из двигательной силы иллюзии.

С увеличением скорости изменения жизни общества возникает тенденция «растворения», сокрытия идеологии в культуре через превращение всего пространства социальной реальности в гиперреальность¹⁴. «Иными словами, нормативный дискурс «работает», только если он уже превратился в повествование, текст, воплощенный в реальность и говорящий от ее имени, то есть когда он превратился в закон, ставший историей... Изложение его в виде рассказа есть житийный опыт, предполагающий, что он также получен из внушающего доверия рассказа»¹⁵. Для этого конкретное произведение должно было быть гомогенным утопии, чтобы у читателей возникло ощущение не придуманного описания, а реальной хроники. Искусство должно было выполнять функции зеркала, глядя в которое человек видел не себя и окружающий мир, а иллюзорное представление о жизни, ту самую утопию.

Условием восприятия идеологического дискурса становится противоречивое сочетание знания и незнания. Такое сочетание, по С. Жижеку, характеризует «идеологический фантазм»: «Люди, принимающие предложенную идеологией иллюзорную картину реальности, не слепнут — они прекрасно знают о том, что происходит на самом деле и насколько реальность противоречит идеологической конструкции». Но это знание парадоксально сплетается с незнанием: «Они прекрасно осознают действительное положение дел, но продолжают действовать так, как если бы они не отдавали себе в этом отчета. Следовательно, (идеологическая) иллюзия «двойственна»: прежде всего это иллюзия, структурирующая само на-

¹⁴ Дьякова Е. Г. Указ. соч. С. 13.

¹⁵ Серто М., цит. по: Берг М. Литературократия: Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 70.

ше действительное, фактическое отношение к реальности. Именно эта, неосознаваемая иллюзия функционирует уже как идеологический фантазм... Фундаментальный уровень идеологии – это не тот уровень, на котором действительное положение вещей предстает в иллюзорном свете, а уровень (бессознательного) фантазма, структурирующий саму социальную действительность»¹⁶.

Но такая двойная модальность показательна и для искусства в целом, добавим мы. Язык идеологического фантазма становился, например, в условиях становления советской культуры, единственным языком выражения повседневных человеческих состояний, универсальным языком культуры. Н. Козлова, анализируя «человеческие документы» простых советских людей 20-х годов, бывших крестьян в своем большинстве, замечает: «Что бы ни писали люди, о жизни которых здесь идет речь – будь то протокол комсомольского собрания или любовное письмо, или даже предсмертная записка, они пользовались клише идеологического языка эпохи. Поражает сам факт использования этих клише и соблюдение правил социальной игры в самых что ни на есть экзистенциальных ситуациях. У них как будто бы нет иных средств для самовыражения. Входя в галактику Гутенберга, они получали из рук государства именно такой язык. Обучение грамоте было введением в политику. Родная речь, которой они овладевали в школе, была языком власти. Дети и молодежь дышали им, как дышат воздухом»¹⁷.

Вымысел и социальные фантазии всегда играли важную роль в культуре, но в эпоху модерна происходит переворот чувственных представлений, человек современной цивилизации нуждается в них (А. Гелен). Убыстряющаяся изменчивость социальных структур обостряет соблазн растворения в ложном сознании. «Именно изменчивость превращает вымысел в единственное средство саморасслабления и само-

¹⁶ Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999. С. 40.

¹⁷ Козлова Н. Указ. соч. С. 157.

разгрузки. Здесь действует закон сохранения наивности. В мире, где самоусложнение набирает темп, фикция или, по крайней мере, квазификция устанавливается произвольно – как «редукция сложности». Действия, особенно коммуникативные взаимодействия значительного масштаба, требуют времени для реализации. По мере течения времени вместе с действительностью, следуя закону изменчивости, меняются установленные в начале пути ориентиры, ради которых, собственно говоря, и замышлялось предприятие. Разум требует игнорировать изменение ориентиров: без «воображаемого постоянства» нельзя закончить ни одного предприятия. Параллельно с вращением друг в друга жизни и фикции стирается грань между восприятием реальности и ощущением вымысла. Именно поэтому в нашем столетии так легко не обращать внимание на действительные ужасы и оставаться с верой в фиктивные ценности (и наоборот). Растет готовность утонуть в иллюзии»¹⁸. Задачей идеологии становится такая организация социального пространства, такое его структурирование, которое заранее предопределяет и программирует все возможные выборы и предпочтения.

Получается, что идеология узурпировала функции искусства; поэтому модернистское искусство с необходимостью должно стать «антиискусством», построенным на своего рода антификции. «Ибо то, что хотел бы выразить Адорно, действительно гораздо лучше выражается авангардистским искусством, представляющим один сплошной жест «самозачеркивания». При помощи авангардистского искусства обрести в эстетической видимости негативную инстанцию против (всепроникающей, «тотальной») идеологической неистинности, против овеществляюще-фетишизирующего извращения действительного положения вещей»¹⁹.

¹⁸ *Марквард О.* Искусство как антификция – опыт о превращении реального в фиктивное // *Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология.* М., 2001. С. 217–242.

¹⁹ Там же. С. 200.

Способность идеологии производить фикции нужно отнести не столько к обману, сколько к образно-метафорической природе языка идеологии. В этой связи трактовка «образной природы» идеологического мышления, предложенная К. Гирцем, особенно важна. «Фигуративная часть идеологических концепций обычно воспринимается исследователями как своего рода риторическое украшение, средство пропаганды, популяризации или обмана, как более или менее эффективная упаковка для доктрины. Гирц полностью пересматривает этот подход. Для него троп, и в первую очередь, конечно, метафора, составляют самую суть идеологического мышления, ибо именно в тропе идеология осуществляет ту символическую демаркацию социальной среды, которая позволяет коллективу и его членам обжить ее»²⁰.

Идеология в принципе может появиться на свет в стихотворении или романах, а затем воплощаться в лозунгах или политических программах. Политическое действие неминуемо наталкивается на сопротивление среды, деформирующей первоначальные идеологические установки, которые вынужденно подвергаются адаптации. «Несколько огрубляя, можно сказать, что идеология будет тем «литературней», чем дальше выдвинувшее ее сообщество от реальных властных полномочий. Однако именно эта пропорция позволяет обнаружить еще некоторые измерения возможного взаимодействия между литературой и идеологическим арсеналом государственной власти. Дело в том, что при анализе такого рода взаимодействий пресловутая проблема первичности и направления влияния вообще не имеет первостепенного значения. Групповая или, тем более, государственная идеология может существовать в этом качестве, если вокруг ее базовых метафор существует хотя бы минимальный консенсус. Процедура выработки подобного консенсуса подразумевает безусловную переводимость фундаментальных метафорических конструкций с языка программных документов, указов и постановлений на

²⁰ Зорин А. Идеология и семиотика в интерпретации Клиффорда Гирца // НЛО. 1998. № 29. С. 47.

язык конкретного политического действия, а также на язык официальных ритуалов и массовых празднеств, язык организации повседневного быта и пространственной среды и т.п.»²¹.

Характерно, что именно тоталитарные идеологии, как неоднократно подчеркивалось в исследованиях последних лет, стремятся к предельной эстетизации среды, к превращению любого проявления социального бытия в своеобразный художественный текст. Идеологии более локального и традиционного свойства не обладают той же потребностью в воплощении и более склонны к компромиссу с обстоятельствами и материалом, в котором они осуществляются. Но именно поэтому искусство, и в первую очередь литература, приобретает возможность служить своего рода складом идеологических смыслов и мерилom их практической реализованности.

Возникает устойчивое впечатление, что идеология в Советской России не спускалась сверху, от партийных лидеров-идеологов, в частности от Жданова, а в наиболее эффективной своей части творилась непосредственно в художественных образах. Ведь и масштабы личности Фадеева, Каверина, Катаева, даже Ажаева и Павленко несоизмеримы с полным отсутствием таковых у Жданова и Сулова. Ленин, Бухарин, Троцкий, — да, они были творцами-идеологами, вернее, идеологически мыслящими личностями, это видно хотя бы даже и в том, что они не спускали сверху приказаний деятелям искусств, а, скорее, вынуждали их творить идеологию нового человека. Они осуществляли выбор между разными вариантами, в огромном количестве возникающими в художественной среде, одних стимулировали, других отодвигали и т.п. В некотором смысле это напоминает ситуацию 1990-х годов в России. Власть как бы говорит художественной интеллигенции: поди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что.

Возникает вопрос: существуют ли «вредные» для искусства идеологии, или, говоря мягче, не вполне ему органи-

²¹ Зорин А. Указ. соч. С. 51.

ные, или дело в природе идеологии как таковой? Казалось бы, коммунизм на уровне суммы идей, как идеология – очень продуктивная основа для снятия различного рода отчуждений и границ и для расцвета художественности, о чем убедительно писал К. Маркс. Но доминирование абстрактной всеобщности привело на деле к методам насильственного преодоления отчуждений, которые, как выяснилось позже, являются основой социокультурного разнообразия в обществе. Идеалом тоталитарных культур было построение тотальной целостности (общества, человека, искусства), которая производила бы впечатление органичной, естественной, природной, поэтому сопровождалось постоянной риторикой «народности», «классичности», «позитивности», «искренности». Но оказалось, что в условиях индустриального, технократичного, массового общества организация такого типа целостности может быть осуществлена с помощью сильной централизованной власти, обладающей мощной системой контроля, с применением репрессивных методов.

«Если окинуть взглядом историческую литературу и кино сталинской эпохи, мы узнаем из них прежде всего то, что эта эпоха хотела о себе сказать. Читается прежде всего САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ ВЛАСТИ»²². Природа идеологии всегда связана с природой власти, поэтому идеологическое искусство нуждается в ее поддержке.

Следует еще раз подчеркнуть, что первостепенную роль в идеологическом искусстве играет функция не эстетическая, но апеллятивная и другие сопряженные с нею функции. Важную роль здесь играет двойная аффектация (образом и звуком). «В культуре сталинизма мы имеем дело не с разными искусстваами, но скорее – с разными масс-медиа, которые более или менее эффективно воздействуют на массы, а на переломе 20–30-х годов, параллельно сталинской «революции», отдельные искусства вполне успешно превращаются в (масс)

²² Гронас М. «Чистый взгляд» и взгляд практика: Пьер Бурдьё о культуре // НЛЮ. 2000. № 45. С. 6–21.

медиа власти»²³. Советский субъект возникает как продукт широкой медиализации масс в 30-х годах. Это, конечно, имеет место и в американском кино, с той только разницей, что там зритель не предаётся иллюзии, будто так выглядит (или скоро будет выглядеть) окружающая реальность.

Иначе говоря, идеологическое искусство в любом из выбранных ракурсов исследования – эстетическом, социологическом, культурологическом, антропологическом – упирается в проблему взаимодействия власти и адресата. Это такой тип искусства, который не может реализоваться без поддержки на мощные институты власти, которая в нем заинтересована, в нем также заинтересована и масса, отвергающая «модернистское» искусство. Взаимная необходимость друг в друге рождает довольно мощную и масштабную художественно-идеологическую систему, влиятельную и исторически живучую.

²³ *Друбек-Майер Н.* MASS-MESSAGE / Массаж масс: советские (масс) медиа в 30-е годы // Советское богатство: Статьи о культуре, литературе, кино: К 60-летию Ханса Гюнтера / Под ред. М. Балиной, Е. Добренко, Ю. Мурашова. СПб.: Академический проект, 2002. С. 24.

Онтология традиции

«Мама, а сегодня – это завтра?»
(Ежедневный вопрос трехлетнего сына)

В начале нового века (да и тысячелетия) человек с надеждой и опасением вглядывается в пространство культуры, в котором ему предстоит жить. Уверенный мажорный аккорд рекламы, утверждающей, что Вы достойны всего самого лучшего, только усиливает тревогу, ибо сама надежда на завтра – очередная иллюзия, ведь ничто не происходит «завтра», все – сегодня и сейчас (кстати, замечательная книга Б. Васильева «Завтра была война» именно об этом). Более того, и сегодня, как известно, это вчерашнее завтра, о чем было сказано в еще более древней книге. Слова Екклесиаста «что было, то и будет, и что делалось, то и будет делаться» как будто писались об искусстве. Малевич и Мондриан описываются понятиями «иное», «другое», «особое», а язык Ветхого Завета не знал прилагательных.

Сила гравитации держит нас на поверхности земли, сила позвоночника удерживает нас в вертикальном положении на этой земле, а сила традиции удерживает в пространстве культуры. Кстати, существует версия, по которой человек расплачивается за прямохождение огромным количеством болезней. Может быть и за жизнь в культуре традиция потребует от нас жертв? Благородство этой жертвы – в отказе от свободы жить и творить по собственным законам.

* *Лилия Михайловна Немченко* – кандидат филос. наук, доцент кафедры эстетики, этики, теории и истории культуры Уральского государственного университета им. А.М. Горького и кафедры социально-гуманитарных дисциплин Гуманитарного университета.

Если воспользоваться экстравагантной гипотезой М. Эпштейна¹ о культуре как самоочищении, по которой получается, что человек (человечество) экономит время, так как, в отличие от животных, не так часто моется, животные же постоянно заняты вылизыванием и вымыванием собственного тела с его же помощью, то культура манифестирует себя мылом. Продолжим эту логику предположением, что у самой культуры гораздо больше функций, нежели только санитарно-гигиенические, и предложим традиции роль Мойдодыра (санэпидемстанции), экономящих время самой культуры. Традиция в этой ипостаси расставляет фильтры, устанавливает границы с различной в каждую эпоху пропускной способностью, ведь известно, что ряд бактерий очень даже полезен.

Таким образом, и в традиционном рассмотрении процесса развития, и в достаточно неожиданном традиция обеспечивает жизнь культуры, осуществляя преемственные связи, регулируя отношения между прошлым и настоящим. Поскольку процесс сохранения в культуре выступает с объективной необходимостью, можно говорить об онтологических основаниях традиции. Традиция, как известно, не просто пассивный прошлый опыт. На динамику традиции обращал внимание еще Гегель, приписывая ей некое витальное качество: «Она – живая и растет подобно могучему потоку, который тем более расширяется, чем дальше отходит от своего истока»².

Если Гегель видел тотальность традиции в ее разнообразии, способности к мимикрии, то Т. Элиот, напротив, онтологичность традиции усматривал в ее «вневременном и непреходящем»³ характере, тогда традиция, конечно, может вызывать страх, описанный Х. Блумом⁴.

Традиция, в том числе и художественная, осуществляет наследование, точнее, выступает механизмом наследования.

¹ *Эпштейн М.* Самоочищение: Гипотеза о происхождении культуры // Вопросы философии. 1997. № 5.

² *Гегель.* Соч. Т. IX. М. – Л., 1935. С. 10.

³ *Элиот Т.* Традиция и индивидуальный талант // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 478.

⁴ *Блум Х.* Страх влияния. Екатеринбург, 1998.

В следовании или наследовании предполагается некоторая активность субъекта культуры (искусства). Кто вершит отбор? Всегда ли он осознан? Реальная практика показывает, что однозначно на эти вопросы ответить невозможно. Во-первых, художественная традиция сохраняет и передает не весь художественный опыт, а только здесь и сейчас необходимый и актуальный (в этом смысле можно говорить об актуальных и потенциальных (латентных) традициях). Во-вторых, если традиция поддерживает художественную деятельность, то опыт, передаваемый ею для осуществления этой деятельности, должен быть не хаотичным и случайным, а определенным образом организованным. Исторически опыт образует такую структуру, которая способна порождать себе подобное. Вот именно эта способность порождения подобного задает традиции активность, которая, в свою очередь, обеспечивает ей онтологический статус. Традиция напоминает своеобразные матрицы для последующей деятельности, защищая и сдерживая инициативу своей опекой одновременно. Матрицы отличаются разной степенью организованности структуры. Примером жестко организованной традиционной структуры является канон. Канон – это всегда «количественно-структурная модель художественного произведения... принцип конструирования известного множества произведений»⁵. Культурный канон организован по иерархическому признаку, и это задает ему особую дисциплинарную функцию, делает этот тип традиционной связи более репрезентативным, тотально неотвратимым. Эта связь продуктивна в двух случаях: либо в полном растворении в каноне и получении от этого удовольствия (автором и воспринимающим), либо в войне с ним – и получением удовольствия от взрыва канона.

В режиме любви-ненависти проживало искусство начала прошлого века – прозрачная, аскетичная графика неоклассицистского танца Д. Баланчина и язычество «Петрушки» В. Нижинского. Канон, как более строгая фигура, приходит

⁵ Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Понятие канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 15.

на помощь культуре, когда возникает потребность сохранения традиции, тогда он становится «лесами традиции»⁶. Но леса, как известно, могут подгнивать, и тогда традиция из побудительной силы превращается в консервативную, а власть ее ощущается как репрессивная.

Мы уже отмечали, что онтологический статус прошлое приобретает в силу особой интенциональности, превращающей опыт в традицию. Прошлый опыт, транслируемый традицией, обладает по отношению к новой деятельности организационно-программирующей способностью. Поскольку сам художественный опыт неоднороден, то традиция может быть всеохватной и вездесущей. Последнее особенно важно для понимания современной постмодернистской ситуации, в которой ощущение «где-то я это уже видел или слышал» является не отрицательной характеристикой, а провокацией, призывом получить дополнительное филологическое или историческое удовольствие.

Традиция представляет собой диахронный срез культуры, но в то же время именно благодаря ей происходит синхронизация культурного пространства и времени. Временной аспект позволяет выделить разные типы традиции. По величине промежутка между современным и наследуемым традицией могут быть «дальнодействующими» (глубинными) и «близкодействующими». К первым можно отнести барочные традиции в творчестве И. Бродского, ко вторым – поэтические традиции В. Маяковского у того же И. Бродского.

Время выступает и показателем жизнестойкости традиции, в этом случае мы можем говорить о «долгодействующих» и «короткодействующих», актуальных и временно-потенциальных традициях.

Традиция обнаруживает себя через отношение. Это отношение высвечивает практически все элементы художественной культуры – от памятников и текстов (предметов) до технологий, обнажает (опять-таки за счет программирующей

⁶ *Бернштейн Б. М.* Традиции и канон: Два парадокса // Критерии и суждения в искусствознании. М., 1986. С. 192.

природы) структуры художественного сознания (от индивидуально-мировоззренческого до стилевого и жанрового). Наконец, оно (отношение) проясняет позицию воспринимающего, предупреждает ситуацию, о которой когда-то говорил М. Жванецкий: «Других туфель не видел, наши лучше всех».

Принципиальная несчетность художественного опыта в соединении с его программирующей природой позволяет говорить о традиции как диспозиционном, ситуативном отношении. Диспозиционность традиции транслирует избирательность не только индивидуальную, но и социокультурную. Так, Россия в XVIII веке отдает предпочтение классицизму и печальная судьба Растрелли тому доказательство, но ведь барокко и классицизм в XVII веке в Западной Европе были одинаково полно представлены, России было из чего выбирать. Классицизм одержал победу благодаря своей мировоззренческой доминанте, его идеологическая доминанта оказалась очень кстати.

Диспозиционность традиции гармонично позволяет прошлому опыту кочевать от центра к периферии и обратно. Утратив доминирующие позиции, традиции заявляют о себе в маргинальных слоях культуры. К примеру, сегодня, в силу установки постмодерна на то, что «все слова сказаны», массовая культура, которой от природы не свойственно чувство неловкости, узурпировала право говорить «от чистого сердца простыми словами» «о главном».

Опыт, сохраняемый и транслируемый традицией, присутствует в явной или неявной императивности. Последнее выступает основанием желанного или ненавистного (или того и другого), но постоянного влияния.

Императивность связана и с нормативностью традиции. Как «культура начинается с правил», так и искусство конвенционально по своей природе. История искусства XX века — это история изменения конвенций, история расширения пространства искусства, история подчинения нехудожественных зон законам художественным (это очень хорошо видно на становлении традиций искусства конкретного объекта). Но, прежде чем манифестировать нечто как искусство, объект

манифестации должен обладать неким качеством, пусть отдаленно, но напоминающим о «другой» реальности, которую в силу многотысячелетней традиции мы называем искусством. Вот здесь традиция и выполняет функцию фильтра, показывая пропускные возможности того или иного типа культуры. Современный драматург из Франции (как всегда, наша соотечественница по бывшему СССР) Ясмина Реза в конце прошлого века написала пьесу «ART», в которой проблематизировала ситуацию конвенциональности искусства, рассказав о конфликте, возникшем на эстетической почве у людей, не имеющих никакого отношения к искусству профессионально. Двое друзей (Марк и Иван) не могут простить третьему (Сержу) то, что он купил абстрактное полотно за немалые деньги, на котором нарисовано *белое на белом*. Его покупка воспринимается как предательство, надругательство над их дружбой. Два часа сценического времени мы наблюдаем за борьбой традиций, основанных на разных ожиданиях от искусства. Каждый хотел дополнить этот вызывающе белый холст своей версией, исходя либо из фигуративно-сюжетного понимания живописи, либо из эстетического. В одном случае на картине предлагали разместить лыжников, в другом – хотя бы падающий снег. В этой пьесе искусство переставало быть чем-то факультативным, а сама Ясмина Реза предложила позицию, полемизирующую с пониманием искусства как компенсации или психотерапии.

Художественные нормы наиболее подвижны в отличие от других культурных норм. Их вариативность следует из природы самой художественной информации, которая представлена как поле возможностей, не всегда артикулируемых, зачастую гипотетических. Художественные нормы присутствуют в практике искусства имманентно. В свое время Игорь Стравинский обращал внимание на то, что «художник чувствует свое наследство как «хватку» очень крепких щипцов»⁷. Впрочем, и К.Маркс когда-то предупреждал о традициях, тяготеющих над умами живых в виде кошмаров.

⁷ Стравинский И. Диалоги. Л., 1971. С. 219.

Не только начинающий, но и зрелый художник часто оказывается не субъектом, а объектом культуры. Происходит любопытный процесс, когда творец выступает объектом по отношению к традиции («не написал, случилось так») и в то же время только традиция выдает «вид на жительство», «прописывает» художника в пространстве культуры как полновластного субъекта. Но если гражданство в демократическом обществе сулит определенные права и свободы, то в художественном пространстве все гораздо противоречивее. Художник (в идеале) – не обыватель, который гарантом своего счастья выбирает действующую конституцию и избранного собственноручно президента. Желая стабильности, он, как известно, от нее и бежит, оправдывая свое бегство желанием преодолеть «страх влияния».

Назвав так свою книгу, Х. Блум как раз и обращает внимание на сюжетные коллизии (иногда и трагические), в которых участвуют художник и традиция. Традиция в культуре и искусстве амбивалентна. «Нависая» над художником, выступая в качестве онтологического, т.е. активного безотносительно к активности любого другого субъекта, традиция властно врывается в его жизнь, но эта власть и ужасна, и необходима. «Чтобы стать художником, надо чувствовать этот океан традиции», – замечает Х. Блум⁸. Страх перед онтологическим присутствием традиции Х. Блум сравнивает со страхом перед Потопом или перед Отцом.

Блум дает психоаналитическую трактовку тотальности традиции. Онтологичность традиции можно понимать как неотвратимость бессознательного, ибо «поэтический отец присваивается в “оно”»⁹. Тогда традиция должна порождать чувство вины – задолженности перед культурой, а сама принимать ипостась боли, ведь «истинная история поэзии – это история о поэтах, как поэтах, страдающих от других поэтов»¹⁰.

⁸ Блум Х. Указ. соч. С. 68.

⁹ Там же. С. 80.

¹⁰ Там же.

Но не только «оно» может присваивать себе власть традиции, в определенных историко-культурных периодах ее не прочь забрать и «сверх-я». В пространстве культуры создаются специальные институциональные образования в виде академий, творческих союзов и отделов ЦК, четко определяющих количество и качество наследуемого опыта. В таких культурах, как классицизм или советский тоталитаризм, нормативность традиции усиливалась за счет оргвыводов специальных ведомств. Именно в таких жестких ситуациях культура спасала себя, раздваиваясь на официальную и андеграундную, культуру центра и маргинальную.

Будучи самовластным субъектом, культура задает нам (телу и сознанию) место существования в ней. Суждение на тему позиции «вне-находимости» по отношению к культуре относится к разряду гипотетических. Художник оказывается не только в силовом поле культуры вообще, но и художественной культуры, властно указывающей ему место, предлагающей язык, правила высказывания и т.п. Знание о многообразии художественного опыта и необходимость реально быть прописанным только в одном месте дают художнику основание чувствовать себя маргиналом. Художественная маргинальность не выбрасывает творца из культуры, ибо традиция и оказывается той силой, которая присутствует и в центре, и на обочине, поддерживая культурный гомеостаз.

Вытесненные из центра, маргинальные традиции какое-то время не участвуют в проектах центра, но именно в маргинальных слоях культуры происходит внутрикультурный диалог, в котором встречаются традиция и эксперимент. Если и говорить о побудительной функции традиции, то она наиболее отчетливо проявляется на пространстве культурных окраин. К примеру, сциентистски окрашенная в 70–80-х гг. прошлого столетия отечественная официальная культура тщательно скрывала мифологические доминанты идеологии. Мифологическое сознание изучалось только этнографами и философами. Отечественный концептуализм и рождался как демифологизация идеологического сознания посредством традиций мифологического способа освоения мира. Фигура

Д.А. Пригова здесь достаточно репрезентативна. Хорошо известна его версия возникновения Москвы, изложенная в цикле «Москва и москвичи». Автор сознательно использует как прямые аллюзии (Москва – Рим), так и традиционное мифологическое время, обращенное в прошлое.

«Когда Москва еще была волчицей
И бегала лесами Подмосковья ...»

«Когда на этом месте Древний Рим
Законы утверждал и государства,
То москвичи в сенат ходили в тогах...»

«Когда по миру шли повальные аресты
И раскулачиванье шло и геноцид,
То спасшиеся разные евреи,
И русские, и немцы, и китайцы,
Тайком в леса бежали Подмосковья
И основали город там Москву...»¹¹

Рассматривая концептуалистские практики, ставшие сегодня наследием, мы можем перефразировать известные слова об античной мифологии. Традиции мифологизации стали содержанием и почвой постмодернистского дискурса.

Взаимосвязь доминантных и периферийных процессов в культуре сопоставима с взаимодействием сознания и подсознания в психике. Традиции доминирующей культуры поддерживают свою власть институционально, а подсознание онтологично без посредников, поэтому вытесненные на периферию традиции продолжают властвовать, как и их соседи.

Если мы принимаем во внимание программирующие способности традиции в целом, то именно маргинальные традиции, в силу своей вытесненности, обладают большей активностью. Ясно, что не все потенциалы «окраинных» тра-

¹¹ Пригов Д. Москва и москвичи // Молодая поэзия – 89. М., 1989. С. 425–428.

диций будут реализованы. Как замечает Т. Шехтер, исследуя маргинальный статус художественной культуры, новое художественное качество образуется «в разломе культуры... в разрывах сложившейся системы связей, на краях утративших реанимирующую силу явлений искусства ... в наиболее истонченных ее слоях и участках, почти не подвергаемых строгому генетическому контролю»¹².

Влияние, на каком бы сегменте культуры оно ни возникало, предполагает не только страх, но и сознательное или неосознанное противостояние, приводящее, по словам Х. Блума, к «интеллектуальному ревизионизму». Таким образом, «...история плодотворного... влияния, которое следует считать ведущей традицией западной поэзии со времен Возрождения, — это история страха и самосохраняющей карикатуры, искажения, извращения, преднамеренного ревизионизма, без которого современная поэзия не существует»¹³.

Негативизм по отношению к традиции связан не только с ее непосредственным содержанием, но и с культурным контекстом, ее породившим и вскармливающим. К примеру, когда речь идет о фильме, сделанном в традициях американского кино, то происходит отсылка не столько к языковым особенностям, хотя подразумеваются и мощные спецэффекты, и крупные планы, и динамичный панорамный показ, ставшие визитной карточкой американской киноиндустрии независимо от студии, будь то «XX век — Фокс» или «Коламбия», — сколько к специфическому мироотношению, в основе которого — установки на победу, успех, обязательное разрешение противоречий. Так, при всей интригующей завязке фильма «Аромат женщины», позитивный исход предполагался и осуществился. Герой Аль Пачино не мог не прийти на помощь своему юному другу, не мог не выступить с блистательной защитной речью в колледже. В этом контексте совершенно понятно, почему американская киноакадемия недолгобливает

¹² *Шехтер Т. Е.* Маргинальный статус художественной культуры // Метафизические исследования. М., 1997. С. 62.

¹³ *Блум Х.* Указ.соч. С. 31–32.

фон Триера: американские критики не могут переступить ими же созданный барьер канонов. В «Танцующей в темноте» Триер произвел ревизию всех традиционно американских ценностных установок – на успех, на доброжелательность и добрососедство, на справедливое правосудие, наконец, на «happy end». Единственным завоеванием, выдержавшим ревизионистское испытание режиссера, остается художественно-эстетическое изобретение Америки – мюзикл, жанр принципиально условный и развлекательный. Конечно, было бы не совсем справедливо не вспомнить о таких американских режиссерах, как С. Крамер, А. Пенн, давших жесткую критику американской жизни, но это как раз не магистральная традиция американского кино.

Осознание власти традиции переживается очень по-разному. Болезненный страх -- не единственная реакция на онтологичность традиции. Возможно осознанное принятие онтологического статуса традиции как необходимого фундамента и инструмента творчества. Такую умеренную здравую позицию высказал в недавнем интервью английский писатель Джон Фаулз: «Всю жизнь я примерно одинаково относился ко всем многочисленным литературным теориям и писательским воззрениям... Я старался сделать их частью себя, но никогда не позволял им захватить меня целиком»¹⁴. Еще более радикально аналогичную мысль высказал ранее Поль Валери: «Нет ничего более личностного, более органичного, нежели питаться другими. Но нужно их переварить. Лев состоит из переваренной баранины»¹⁵.

Традиция, выполняя функцию культурной памяти, сама имеет дело с субъектами, обреченными помнить. Ф. Ницше в работе «О пользе и вреде истории для жизни» воспроизводит притчу о молча пасущемся на воле стаде и отношении к нему человека. С одной стороны, человек испытывает чувство гордости перед животными, но, с другой, – завидует им,

¹⁴ Фаулз Д. Дьявольская инквизиция // Иностранная литература. 2002. № 12. С. 258.

¹⁵ Валери П. Об искусстве. М., 1993. С. 106.

так как они – воплощение жизни в чистом виде. На вопрос, почему животное молчит о своем счастье, животное гипотетически должно ответить так: «Это происходит потому, что я сейчас же забываю то, что хочу сказать, но тут оно забывает и этот ответ и молчит»¹⁶.

Итак, человечество обречено на память. Как заметил Поль Валери, «человеческий прогресс властно потребовал изобретения методов консервации»¹⁷. Процесс памяти сопряжен с противоположным процессом – процессом забывания. Латентный способ существования традиций, передвижение их на периферийные зоны культуры как раз и обслуживают этот процесс. Процессы памяти и забывания носят вероятностный характер, но некоторые утраты можно предвидеть и объяснить. Возьмем, к примеру, жанр классического романа, сформировавшийся в XIX веке (о памяти жанра в свое время много писал М.М. Бахтин), который сегодня явно не в фаворе. Классический роман удовлетворял любознательность и «утешал представлением об умопостигаемом мире»¹⁸. Сегодня эта просветительская традиция ушла на периферию культуры, в первую очередь – в массовую культуру с ее энциклопедичностью и справочным характером. Другим узурпатором романной традиции стал Интернет. Как остроумно заметил А. Генис, «уступив Интернету самую легкую часть своего труда – просвещать читателя, роман остался без работы»¹⁹.

Онтологичность как власть чаще всего сегодня манифестирует себя в языковом пространстве культуры. Речь идет даже не о чужих традициях, а о преследовании собственного языка и приемов. Известно, что язык искусства не имеет раз и навсегда заданного словаря. Языковые средства работают в режиме интервала значений, их информационные возмож-

¹⁶ *Ницше Ф.* О пользе и вреде истории для жизни // Соч.: В 2 т. Т. 1. 1990. С. 161.

¹⁷ *Валери П.* Указ. соч. С. 142.

¹⁸ *Генис А.* 2001: сюрпризы глобализации // Иностранная литература. 2002. № 1. С. 233.

¹⁹ *Генис А.* Указ. соч. С. 234.

ности не исчерпываются в едином акте использования. Найденные приемы «преследуют» художника даже тогда, когда он работает в пространстве другого вида искусства. Так, Андрей Тарковский, поставив «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского на сцене Ковент-Гардена, принес в театральную режиссуру языковые традиции кино. Любимый им ассоциативный монтаж оживает на новом сценическом пространстве. Изобразительным лейтмотивом оперы стало появление на горизонте сцены фигуры мальчика. Его мерцающая фигурка – это и материализация сна Гришки Отрепьева, и доказательство Пимена, и причина сумасшествия Бориса, и просто взгляд со стороны на русскую историю. Спектакль строился как покadroвая запись, изобразительный объем достигался ритмично повторяющимся кадром с отроком.

Рефлексивное отношение к традиции открывает многообразнейшие способы работы по ее освоению. Здесь уместно привести размышления Ницше о трех родах воззрений на прошлое – монументальном, антикварном и критическом²⁰. Монументальное воззрение идеализирует традиции. Такое отношение позитивно в определенных границах: оно дает радость переживания великого и надежду, что нечто, появившись один раз, может возродиться снова. Но это отношение вредит самому прошлому, ибо предполагает мифологизацию одного явления при полном вытеснении многообразия культуры. Так, сталинская культура тяготела к монументальному типу отношения, отсюда и «большой стиль», и несколько фильмов, но великих, и особый пиетет перед балетом и т.п.

Антикварная позиция предполагает отношение к прошлому как музею. Ницше опасается такого отношения и считает его малопродуктивным, ибо для философа «философии жизни» порождение жизни важнее только лишь ее сохранения. Модернизм впоследствии разовьет это недоверие антикварной установке на культуру, взяв за основу идею вечного об-

²⁰ *Ницше Ф.* Указ. соч. С. 170–178.

новления. Однако постмодернизм предложит временную отсрочку старению и смерти в виде игры. И хотя после двух мировых войн антикварная позиция вполне уместна, Ницше был, как всегда, прозорлив. Часто вырванные из контекста вещи, идеи, ценности превращаются в пустые формы, о которых рассказала Татьяна Толстая в романе «Кысь». Трагична фигура местного антиквара, помнящего, что и как было до взрыва, Никиты Ивановича, поставившего на Страстном памятник Пушкину, сокрушающегося, что люди «привязали веревку, вешают на певца свободы белье!»²¹.

Наконец, третья, а по Ницше – самая продуктивная установка – критическая. Исходя из нее «всякое прошлое достойно того, чтобы быть осужденным, ибо таковы уж все человеческие дела...»²². Гуманизм этой позиции заключается в том, что не некто конкретный имеет право на отбор, «не справедливость здесь творит суд, и не милость диктует приговор, но только жизнь, как некая темная, влекущая, ненасытно и страстно сама себя ищущая сила»²³. В этой драматичной схватке прошлого и настоящего сталкиваются два онтологических основания – жизни и культуры.

В истории культуры, в том числе и художественной, самочувствие традиции было различным. Ясно, что в архаической древности власть ее была тотальной и никого это не смущало. Если мы обратимся к сегодняшней ситуации, то ее можно охарактеризовать как эпоху, ориентированную на будущее, эпоху бесконечных проектов (слово «проект» заменило даже словосочетание «художественное произведение»). Репрессивно теперь не прошлое, а будущее. В этой ситуации традиция приобретает статус ссылки или гиперссылки. В информационном обществе традиция утрачивает свою онтологичность, превращаясь, в лучшем случае, в антиквариат. Время не придает ценности прошлому, прошлое – это товар, который подлежит обмену.

²¹ Толстая Т. Кысь. М., 2001. С. 270.

²² Ницше Ф. Указ.соч. С. 178.

²³ Там же.

Технологические возможности, подпитывающие эру симулякров, создают любопытные психологические состояния, когда возникает полное ощущение, что предшественники подражали тебе, а не наоборот. Сегодняшний подсвеченный Париж как бы сходит с картин импрессионистов, но ведь в реальности этого быть не могло! Герои фильма «Влюбленный Шекспир» говорят языком Шекспира, которого в реальности еще не было! И оказывается прав Поль Валери, который, в свою очередь, не мог видеть фильма «Влюбленный Шекспир», когда заметил: «Шекспир никогда не существовал, и я сожалею, что его пьесы помечены именем»²⁴.

Утрачивая непосредственное чувство жизни, довольствуясь копиями без оригинала, кофе без кофеина и виртуальными партнерами без любви, мы надеемся на искусство, которое являет свою власть конкретно, непосредственно и чувственно. Транслируя прошлый опыт, искусство дарит нам праздник воспоминания, ибо «лучшее в нас, быть может, унаследовано от чувств прежних эпох, которые теперь уж вряд ли доступны нам непосредственно...»²⁵.

²⁴ *Валери П.* Указ.соч. С. 147.

²⁵ *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое // Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 15.

*И. М. Лисовец**

Искусство как бытие: художественный мир и повседневность культуры

Развитие человека, общества, культуры находит прямое выражение в формах и способе бытия искусства в социокультурном мире, в том отношении, которое складывается между миром художественным и повседневностью культуры. Искусство своей, художественной реальностью, ее содержанием, выразительностью, позиционированием в культуре отвечает на «вызовы времени»; в социокультурной среде, в свою очередь, появляются механизмы, обеспечивающие бытование, встраивание искусства в среду. Те радикальные изменения, которые произошли в обществе и культуре второй половины XX века, получили столь же радикальное выражение в искусстве, его ценностно-смысловых и институциональных трансформациях, способах бытийного самоопределения.

Итак: как и где живет искусство рубежа XX–XXI веков? Каковы его отношения с культурным миром, который есть повседневность или жизненный мир обычного человека? Как складывается судьба искусства российского, чье существование непросто в уникальной и по темпам изменений, и по их радикальности российской культуре? Какие задачи ставит и решает это искусство в его новых бытийных формах? Важны ли еще проблемы такого рода для искусства?

Прежде всего, сохраняются, несмотря на значительные социокультурные трансформации, традиционные отношения

* *Ирина Митрофановна Лисовец* – кандидат филос. наук, доцент кафедры эстетики, этики, теории и истории культуры Уральского государственного университета им. А.М. Горького и кафедры социально-гуманитарных дисциплин Гуманитарного университета.

художественного мира и культурной среды, при которых искусство выделено в пространстве и времени, а художественная реальность обладает статусом самостоятельного мира. Закрепленное культурой романтизма, такое бытийное самоопределение искусства является необходимым способом воспроизводства и передачи духовных ценностей. Очевидное до эпохи модерна разделение художественного и повседневного мира значимо и сегодня, является механизмом обозначения и сохранения «верха» и «низа» культуры, культуры и цивилизации, вневременного и сиюминутного.

Бытие искусства как самостоятельной реальности позволяет ему выполнять традиционные социокультурные задачи: понимания мира и человека, ценностно-смыслового определения в нем, прогноза на будущее, диалога с культурой и человеком. И хотя радикальный пафос критического реализма по приговору над действительностью вряд ли возможен для современного российского искусства, но сочувствие человеку и понимание его в сложных обстоятельствах «строительства капитализма» в современной России реалистическому искусству удастся. Но в этом, существенном для природы искусства, бытийном определении произошли изменения, вызванные особенностями массового постиндустриального информационного общества и культуры конца второго тысячелетия. Функционирование искусства в этих условиях обусловило его новый бытийный модус.

Отметим, прежде всего, что искусство живет в коммуникативном взаимодействии автора-художника и публики. И, соответственно, что есть искусство, что из продукта творчества к нему относится, в современной культуре определяет публика, если рассматривать отношения искусства и социокультурного мира. Для эстетика, искусствоведа, художественного критика параметры искусства обозначаются по другим критериям. Если подходить к искусству с точки зрения его социального бытия, то решающий критерий отнесения к художественному миру – признание публики и обусловленное этим воздействие искусства на социум. Эта взаимосвязь в настоящее время претерпела серьезные деформации. Созда-

ние и восприятие искусства лишилось художественной наивности и непосредственности. Изменения в бытии искусства коснулись, прежде всего, обстоятельств реализации художественной реальности в художественном восприятии. Ситуация развивающегося капитализма, где рынок вездесущ и определяет все сферы культуры и общества, а информация возрастает лавинообразно, предопределила изменение коммуникативного поля искусства. В отношении «автор – публика» сейчас необходимо должен вмешаться посредник – администратор, продюсер, галерист, куратор, издатель, – для того, чтобы они состоялись. Появился институт арт-менеджмента, который и создает новую коммуникативную среду, где и благодаря которой живет искусство. И, обратно, статус художественного продукта произведение некоего автора приобретает при условии попадания в эту формируемую среду: на выставку, театральный фестиваль, в художественный журнал, в пространство, обозначаемое как художественное. Его особенности таковы, что, изначально не относящийся к сфере художественной деятельности, продукт может стать искусством при условии попадания в него. Знаменитый «Фонтан» М. Дюшана обозначил, в этом смысле, новый этап существования искусства.

Интересно, что если в прежней, до XX века, культурной традиции это пространство формировалось самим художником, то теперь, в условиях массового художественного производства, оно создается профессионалами, специально этим занимающимися, которые и составляют корпус арт-менеджмента. И, попадет ли творение художника в это пространство, встретится ли со своей публикой, часто определяет не он и не качество его творчества, а намерения, чутье арт-менеджера.

Искусство позиционирует себя в качестве художественной реальности, а художник-автор может вступить в общение с публикой уже только благодаря посредничеству этих, действительно, организаторов искусства. Насколько обстоятельства встречи с публикой будут соответствовать художественной коммуникации, насколько точно эта ситуация совпадет с ху-

дожественным миром, заданным автором – все это также зависит от арт-менеджера. Такое институциональное определение искусства становится решающим для его существования.

В бытийно-коммуникативные обстоятельства современного искусства необходимо включается, меняясь на их условиях, и прежний участник системы искусства – художественный критик. Разделение искусства на массовое и элитарное в культуре XX века, принципиальная обособленность направлений элитарного искусства и от художественной традиции, и от обычного художественного восприятия определяет необходимость посредника, соединяющего художественный мир и публику. В современной художественной культуре именно критик-интерпретатор берет на себя задачу взаимодействия и с художником, и, в большей степени, с публикой.

Для искусства постмодернизма, «говорящего» на странно знакомом-не-знакомом языке, нужен «переводчик», роль которого берет на себя критик. И в этом случае для его существования как художественного мира необходимо посредничество человека, причастного к среде искусства, но не самого художника. Соответственно, в силу сложности восприятия такого артефакта, его атрибутирование в качестве искусства становится функцией арт-критика. Многие феномены искусства XX века, в основном постмодернистского, не признаются в качестве таковых, если не облачены в текстовые одежды художественно-критического размышления. Не случайно художественный критик именуется сейчас художественным комментатором¹. Объясняя художественный мир, критик тем самым наряду с арт-менеджером формирует среду, в которой искусство может жить, состояться. Он берет на себя функции продвижения художественного продукта в культуре.

«Арт-критическое» облачение, так же как и попадание в арт-пространство, например, предмета из профанного мира, способно изменить статус продукта, сделав его художествен-

¹ Гройс Б. О современном положении художественного комментатора // Художественный журнал. 2001. № 41.

ным. Арт-критик, «навесив» соответствующий ярлык на реализованный проект, определяет его признание в художественной среде. При этом признанной публикой и потому состоявшейся бытийно-коммуникативной реализации художественного произведения может и не быть: публика, воспринимая некое творчество, может его не принимать, не понимать, отторгать. Но для постсовременного искусства это уже не важно: его статус не связан с духовным взаимодействием зрителя и представленной реальности, его не предполагает и в нем не раскрывается. Современному творчеству присваивает ярлык художественного и определяет его включение в актуальную культуру критик, арт-комментатор. В этой связи поле современной художественности, а точнее, артефактов необычайно широко, в него входят любые эксперименты, имеющие некоторое сходство с искусством по способу своего существования и признанные критической средой таковыми. Институциональная поддержка искусства, таким образом, становится решающей для его самоопределения в современной культуре. Как правило, в этом участвует еще одна институциональная структура, связанная с арт-менеджментом и, конечно, необходимая в условиях арт-рынка – арт-спонсор. Без финансовой поддержки впечатляющий «прокат» художественных проектов ныне невозможен.

Примеров того, как некоторый проект становится арт-продуктом, вследствие околхудожественных обстоятельств и решающей оценки арт-комментатора, достаточно на российском поле культуры. В качестве очевидных, по моему мнению, можно привести российский видео-арт, представленный на недавнем фестивале видео-арта в Екатеринбурге (июнь – июль 2005 года), некоторые проекты данс-компаний Екатеринбурга и Челябинска. Поиски новой хореографической лексики приводят, как можно убедиться, к необратимому переходу от танца даже не к движению и жесту, а к мускульным упражнениям в пространстве сцены. Зритель, правда, получил в руки сильный и наглядный механизм выражения своего признания-отторжения – финансовый, но его действие в ус-

ловиях формирующегося российского арт-рынка только налаживается.

Художественная реальность, таким образом, сохранив статус особого мира, утратила самоценную автономию, перестала окончательно (а этот процесс начался в Европе еще с утверждением капиталистического общества) функционировать только в качестве духовного мира и определяться как особая бытийность изнутри себя самой. В российском обществе, в том числе, идет к завершению процесс превращения искусства в товар, имеющий меновую стоимость. На продукт творчества навешивается ярлык при продаже, который может быть изменен в процессе обращения на рынке культуры. Продвижение этого товара, соответственно, связано с удачной рекламой, конъюнктурой рынка, точно определенной ценой и прочими внехудожественными обстоятельствами. Конечно, этот процесс соответствует социокультурным изменениям и демократизации культуры. Несомненно, развитию искусства способствует возможность удовлетворить разнообразные потребности самой широкой публики, представив мозаику художественных стилей и ориентаций, художественных и внехудожественных форм бытования. Но очевидна и плата за такое художественное развитие: содержательное изменение искусства, когда, с одной стороны, художник создает то, что будет продано, а, с другой, все, что «натворит», можно сделать искусством и продать.

Возникла новая ситуация определяемого по другим параметрам мира искусства, границы которого стали размываться, пространственная локализация радикально меняться. Из противостоящей обыденности художественной реальности, искусство стало превращаться в реальность непосредственного человеческого существования, встраиваться в нее. В то же время, возникли принципиально новые формы художественной деятельности, рождающиеся в профанном пространстве и говорящие как бы его языком. Они именуются арт-практиками, хотя отнесение их к миру искусства, понимаемому традиционно, достаточно спорно.

Рассматривая особенности культуры XX века, исследователи отмечают явную художественную экспансию, выход искусства «за рамки, рампы, музеи»². Среда превращается в гиперпроизведение искусства, в котором человек живет, находясь как бы внутри самого художественного мира. Действительно, уже на рубеже XIX–XX веков начинается художественно-эстетическая социальная революция. Благодаря возникшей профессии дизайнера, предметный мир культуры получает глобальное преобразование. А в середине XX века возникают актуальные художественные формы арт-практики, являющие новые способы существования искусства непосредственно в мире повседневном.

В начале XX века русский художественный авангард, в ответ на радикальные социальные преобразования, затеял эстетическую революцию повседневности, поняв свою миссию как преобразование мира красотой. Сделать жизнь художественным произведением и потому духовно преобразуемой и постоянно развивающейся! Задача художника состоит в создании формы такого преобразования. Теоретики и практики конструктивизма и функционализма, продолжая эту миссию, утверждали, что создают не просто среду, но образ жизни человека новой формации через предметный мир. Ле Корбюзье и В. Гропиус провозглашали, что работают не над красотой вещи, а над созданием художественно выразительной среды, а потому – другого образа жизни человека³. Будущий мир гармоничных социальных отношений должен быть выражен гармонией технического века. Именно в XX веке идеология таким способом получила свое непосредственное эстетическое самоопределение. Искусство соединилось с миром повседневности через выразительную форму, о которой и стал заботиться профессионал эстетического и художественного формообразования – дизайнер. То, что задумывал

² Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М., 2003.

³ Гропиус В. Границы архитектуры. М., 1971. С. 75; Ле Корбюзье. Архитектура XX века. М., 1970. С. 122.

русский авангард и основатель Баухауза В. Гропиус, усилиями художников и профессионалов дизайнерского формообразования было реализовано в западноевропейской культуре XX века. Создать мир, живущий по законам эстетической формы, а потому гуманистически ориентированный, стремился Ле Корбюзье, проектируя и свое знаменитое кресло, и Дом вилл. Современный, в том числе и российский, дизайн переосмысливает, действительно, все формы видимого мира, от вещей до социальных процессов, выстраивая своеобразную декорацию культуры, глянцевого гламур, который и претендует на подлинную среду человеческого обитания.

Учитывая культурные послышки дизайна, его можно было бы отнести к массовому искусству. Так же, как и в массовом искусстве, дизайнер, по сути, создает мифологическое пространство, в которое может быть вписан некоторый идеальный по представлению и его автора, и будущего обитателя образ человека. Именно пространство призвано выстроить, явить этот образ. Меняя физическую среду, дизайнер, действительно, задает решающий параметр социокультурного существования.

Дизайн через эстетическое формообразование придал сфере банальной образную, символическую и знаковую функции, чем и сблизил ее с произведением искусства. В создаваемом архитектором и дизайнером интерьере жизненные сюжеты выстраиваются предметным миром; поведение человека и его образ складываются в зависимости от взаимодействия с вещью, и вещи же рассказывают о социально-статусном положении человека. Возникнув из конкретной потребности эстетической «упаковки» мира, соответствующей, как думали художники, нарождающейся новой культуре, дизайн впоследствии подверг преобразованию все стороны человеческого существования, выразив и цивилизационный, и духовный параметры культуры. Дизайнерская деятельность в конце XX века, несмотря на существенное для нее серийное производство красоты, превратилась, действительно, в сферу искусства. Используя художественную форму и жизнестроительные возможности искусства для радикального изменения

облика среды, дизайн превратил искусство в элемент комфортного жизненного окружения, в живой, активно взаимодействующий с человеком выразительный мир. Формообразование в дизайне явилось средством переосмысления среды на гуманистических основаниях. Предметный мир стал выражением социокультурных ориентаций потребителя-человека, под которого он и перестраивался. Не случайно, например, бурное развитие модельного бизнеса в нашей культуре. В век глобальных катаклизмов и нестабильности человеческого существования дизайн одежды показывает то, чем грезит каждый, во что хотел бы и мог поверить: миф о вечной молодости и красоте, иллюзию благополучия, к которому движется жизнь и которое возможно и сейчас.

Эстетическое формообразование в дизайне является способом диалога о значимых культурных ценностях. Этот диалог возникает как между создателем среды и ее потребителем, так и между ее обитателями. Поэтому дизайн экстенсивно развивался от преобразования предметов и среды к формированию имиджа общества и человека. Многообразие стилевого развития дизайна, в том числе российского, на рубеже XX и XXI веков обнаруживает его социокультурную открытость и коммуникативную широту.

Возможно в итоге сравнение дизайна с деятельностью арт-критика: создание текста-одежды для произведения искусства, при помещении его в среду культуры, равнозначно «переодеванию» среды человеческого существования, которая превращается в смыслообразующий художественно-значимый текст. Срабатывает и обращение к аналогии деятельности художника и дизайнера: искусство постмодернизма использует язык повседневного мира для создания своих произведений, а дизайнер использует художественную форму, закрепленную в стилевом арсенале культуры, для создания произведения искусства из повседневности.

Сама повседневность превращается в художественный текст в нескольких отношениях: во-первых, т.н. арт-практики пользуются языком повседневности и на ее поле, как на холсте, создают новую форму бытования искусства. Повседнев-

ность превращается в некоторое постоянное зрелище, карнавал, задающий предельно близкий контакт с публикой и побуждающий переживать максимально интенсивно предлагаемое зрелище и непосредственно участвовать в нем. Зажигающая выразительность хэппенинга, энвайронмента, инсталляции связана с сиюминутной включенностью в преобразование реального мира, активной сопричастностью ему. Искусство приобретает через эти формы статус бытия природных вещей, включенных в среду человеческого существования. Арт-практики используют язык театра, в котором образ рождается действием, здесь и сейчас. Это и есть та живая и узнаваемая реальность, и, в то же время – повернувшаяся в необычном ракурсе, не заметить и не включиться в которую невозможно. Представляется органичным, хотя и непривычным, например, театрализованное оформление природной среды перед театром Н. Коляды в Екатеринбурге. Эта «декорация» задает установку на восприятие необычного театрального действия, которое и состоится в пространстве крохотного театра, которое по природе своей так же вписывается в повседневный мир, как и украшенное у входа дерево. Во-вторых, непосредственное событие повседневности, ее, так сказать, исходная выразительность может рассматриваться как художественно значимое произведение⁴. А. Капроу в чем-то прав, характеризуя фактуру обыкновенной бензоколонки лучшей архитектурой: в своей исходной подлинности и достоверности она трогательна и убедительна как художественный феномен. Художниками было замечено и раньше: историю, которую сложит сама жизнь, не сумеет придумать ни один автор, а выразительность натуры достоверно не воспроизводима искусством.

Искусство настолько приблизилось к самой жизни, что эта жизнь начинает рассматриваться как художественный текст, утверждающий уже не «верх» и «низ» культуры, а ее потрясающе выразительную банальность. Наконец, в-треть-

⁴ Капроу А. Искусство, которое не может быть искусством // Художественный журнал. 1998. № 17.

их, в новейшей культуре эстетическому и художественному переосмыслению подверглись все стороны социокультурного мира, включая такую далекую прежде от искусства сферу политики. В России политика приблизилась к жизни рядового человека и всколыхнула его с началом перестройки, в последнее десятилетие XX века. Художественно-образное представление политики явилось способом индивидуального освоения политических реалий. Акция «3 буквы» на Красной площади в 1989 году стала началом политического хэппенинга, который впоследствии получит название «Флэш – моб». Не менее выразительной оказалась майская акция перед Мещанским судом Москвы в связи с окончанием процесса над М. Ходорковским, по оценке самих художников⁵. Через политическое пространство язык концептуального искусства стал достоянием «популярной» аудитории, а социальная сфера окончательно взяла на вооружение художественный опыт. И уже не удивляет наличие заместителя по имиджу у губернатора Пермской области.

Художественная форма проникла и в виртуальную реальность. Там возникли свои хэппенинги, не говоря уже о жанрах виртуального искусства.

Итак, мы имеем дело с тотальной бытийной экспансией искусства в мир повседневности. Искусство уже не только и не столько выделенный духовный мир, но непосредственная среда культуры. Такой, по доминанте существования, отказ искусства от своей миметической сущности и акцент на подлинное, здесь и рядом, бытие и взаимодействие является компенсаторной внутрихудожественной реакцией на радикальные деструкции культуры, произошедшие в новейшее время. Возникла ситуация как бы художественного непонимания и неприятия духовного разрушения культуры и человека, и самое большее, что смогло сделать искусство с действительностью, это превратить ее в художественно подобную иллюзию. Интересно, что широкая публика воспринимает сказ-

⁵ Новая газета. 2005. № 37. С. 3.

ки массового искусства подлиннее самой реальности, живя в выдуманном мире полнее, активнее, чем в реальности. И, конечно, охотно бежит в этот мир от повседневности.

Если жизнь — красивая иллюзия, то человек начинает относиться ко всем ее шероховатостям как преходящим, временным, и здесь искусство срабатывает гуманистически, не оставляя эту свою функцию и в современной культуре. Необходимо заметить, что в истории культуры уже были ситуации переходного характера, связанные со становлением принципиально новой культуры. Искусство адекватно воспроизводило эти ситуации в своих стилевых направлениях: вспомним искусство барокко и рококо. Представляется неслучайным присутствие среди стилевых направлений, например, дизайна культуры постмодернизма, направления необарокко.

Сохраняющаяся и ныне историко-культурная особенность России состоит в том, что бытийные трансформации искусства и повседневности касаются крупных российских городов. Жизнь как глянцевая обложка и искусство как мир для элиты не касаются глубинки. Мировые тенденции не воплощаются в такой степени в провинциальной российской культуре, которая в значительной мере сохраняет оттенок русского средневековья. И в этом своя «физиономия» российской художественной бытийности.

Онтологическая трансформация искусства явилась ответом художественного мира на культурные изменения. Но подчеркнем: это, разрывающее с признанной формой красоты, шокирующее своей бытовой лексикой, принявшее форму обычного мира, разросшееся институционально искусство сохранило свою гуманистическую роль.

С. В. Юрлова*

Бытийные аспекты массового искусства

Феномен массового искусства давно и прочно вошел в реальное бытие современного человека. Несмотря на это, исследователи до сих пор не пришли к единому пониманию природы и основных особенностей массового искусства. Следует ли считать массовым искусством произведения Вольфганга Амадея Моцарта только потому, что его произведения активно используются в сфере массовой культуры? Становятся ли фильмы Андрея Тарковского массовым искусством, когда попадают на телеэкраны?

Разумеется, природу массового искусства следует искать не в способах функционирования произведений в сфере современной культуры, а скорее, в способах бытия, в особой природе онтологичности массового искусства. Вот почему проблема бытийных аспектов массового искусства так важна и актуальна.

Мир массового искусства может быть понят только тогда, когда мы посмотрим на него в контексте взаимодействия с массовым сознанием.

Массовый человек, который является главным действующим лицом массовой культуры (а следовательно, и массового искусства), с одной стороны, определяет природу искусства спецификой своего мировосприятия, с другой – сам формируется в своих жизненных ориентациях массовым искусством. Кажется уместным в данном случае сослаться на классическое определение массы, данное Х. Ортегой-и-Гассетом: «Масса – всякий и каждый, кто ни в добре, ни в зле не мерит себя особой мерой, а ощущает таким же, «как и все», и

* *Светлана Валерьевна Юрлова* – кандидат филос. наук, доцент кафедры эстетики, этики, теории и истории культуры Уральского государственного университета им. А.М. Горького.

не только не удручен, но доволен собственной неотличимостью»¹. Усредненный человек как идеал, как образец – вот что такое человек для массового искусства. И далее: «Человек обзавелся кругом понятий. Он полагает их достаточными и считает себя духовно завершенным»². Автор подчеркивает завершенность, статичность массового человека.

Искусство для такого человека должно обладать несколькими важными свойствами. Во-первых, оно не должно разрушать этой завершенности бытия, его привычности и узнаваемости, во-вторых – должно давать ощущение значительности и осмысленности такого существования.

Узнаваемость мира в произведениях массового искусства реализуется в нескольких формах. Во-первых, искусство становится частью повседневного бытия (музыка как фон, изобразительное искусство как предмет интерьера, кино как форма досуга и т.п.).

Во-вторых, массовое искусство тяготеет к изображению «жизни в формах самой жизни» (не случайно на телеэкране активно соседствуют телесериалы и реальные шоу). В-третьих, привычность мира для массового зрителя должна воспроизводиться и на уровне системы ценностей и мировоззренческих ориентиров. И здесь мы сталкиваемся с важной особенностью массового искусства. Границы мира в нем определяются понятием «здравый смысл». Мир в массовом искусстве сужается до «простых истин». Он как бы сводит сложность и противоречивость реального бытия до простых антиномий «добро – зло», «счастье – несчастье» и др. Однако, если бы примитивность массового искусства не соединялась с его обращенностью к вечным проблемам культуры, оно не было бы способно к замещению реальности, а точнее – к ее моделированию. Действительно, если мы зададимся вопросом о том, к каким сторонам нашей жизни обращаются авторы многочисленных телевизионных сериалов, то мы с удивле-

¹ *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 310.

² Там же. С. 321.

нием обнаружим, что это все те же вечные проблемы бытия – жизнь и смерть, смысл жизни и счастье, любовь и ревность, горечь утрат и радость обретения. Парадокс состоит в том, что ответом на эти проблемы может быть и творчество Ф.М. Достоевского, и латиноамериканский сериал.

Однако есть «небольшое» различие: ни один роман Ф.М. Достоевского никогда не даст ответа на вопрос о смысле жизни, мучительность поисков ответа остается на долю читателя, а любое произведение массового искусства, будь то сериал или «дамский» роман, дает готовый и простой ответ на самые сложные проблемы бытия. Принципиальная особенность массового искусства состоит не в сложности вопросов, к которым оно обращено, а в аксиоматичности ответов на них.

На наш взгляд, укорененность массового искусства в повседневном бытии современного человека и есть самый поверхностный слой его онтологичности. Это важнейшая характеристика. Не случайно критика массового искусства часто связана с проблемой замещения реальности бытия зрителя иллюзорной реальностью произведений массового искусства (наиболее часто это связано с кино- и телепроизведениями). Возможно, именно эта особенность массового искусства позволяет его критикам отказывать произведениям массового искусства в статусе художественности. Как известно, при художественном восприятии произведения искусства грань между жизнью и художественной реальностью остается хотя и прозрачной, но незыблемой. В противном случае восприятие произведения искусства утрачивает свою художественность. Не это ли позволяет нам говорить, что массовое искусство в сознании зрителя осознается не как искусство, а как реальность?

С другой стороны, онтологичность массового искусства может быть понята буквально: оно есть, и никуда от него не денешься. Говоря более внятно, массовое искусство стало не просто частью реального бытия современного искусства, но и той реальностью, в которой мы существуем, в некотором смысле являясь продуктом массового искусства.

Однако, есть и более глубинные основания онтологичности массового искусства, и основания эти лежат в поле архетипичности массового искусства, его связанности с глубинными структурами человеческого «Я». Массовое искусство не только опирается на устойчивые архетипы, но и воспроизводит и транслирует их в контексте современного бытия.

Архетипический характер массового искусства, в первую очередь, проявляется в его мифологичности. Утверждение мифологического характера произведений такого рода стало уже общим местом в характеристике природы массового искусства. Попытаемся раскрыть онтологичность массового искусства через призму его мифологичности.

Прежде всего, стоит обратить внимание на особое место, которое миф занимает в современной культуре.

XX век открыл новую страницу в интерпретации мифа. С мифом связываются основы человеческого сознания и бытия, поиск первоначал культуры. Миф так же вечен, как и человечество. Он является одной из наиболее ранних и устойчивых форм духовно-практического освоения мира. Благодаря ему, человек не только объясняет мир, но и обретает устойчивость бытия в понятном и управляемом мире. Важно, что, рождаясь как форма коллективного начала культуры, миф продолжает во многом сохранять свою мироустроительную и гармонизирующую функцию, оставаясь частью индивидуального сознания.

Миф выступает фундаментальной структурой человеческого бытия: «Ничто не мешает рассматривать миф как фундаментальное свойство человеческого сознания, обеспечивающее его целостность – целостность индивидуума, коллектива – через целостность мировосприятия»³. Онтологичность мифа проявляется не только в его имманентности бытию культуры, но и в его моделирующей и проективной природе. Фактически всякий миф (не важно, архаический миф или современный политический) есть абсолютная реальность, выйдя

³ *Мириманов В.* Искусство и миф. М., 1997. С. 8.

за пределы которой, мы утрачиваем один миф и одновременно обретаем другой.

Начиная с эпохи Просвещения, европейское сознание в качестве основного способа гармонизации действительности мыслило рациональное познание. Казалось, что достаточно объяснить принципы бытия мира и человека, как воцарится всеобщая гармония. Однако события первой половины XX века показали обратное. И именно тогда в европейском сознании происходит поворот к мифу как особому способу конструирования действительности⁴. Но XX век придал мифу совершенно новый характер. Современная культура не просто привычно принимает к мифу как к источнику образов, символов и сюжетов, она осознает миф как неотъемлемую часть современного мировоззрения. Вряд ли новым будет утверждение, что наиболее близким феноменом культуры, с которым миф изначально взаимодействует, является искусство. Утверждение это настолько устойчиво, что само по себе уже неинтересно. Однако, как это всегда бывает, когда привычное попадает в иную ситуацию, оно меняет не только форму, но и содержание. Так произошло и с мифом в момент его сопряжения с массовым искусством XX века.

Первое, что связывает миф и массовое искусство, – это их ориентация на моделирование мира. И то, и другое ориентировано не на постижение закона бытия, а на конструирование мира. Важно, что во многом и принципы этого конструирования мира совпадают.

Мифологическая модель мира не только направлена на формирование целостного образа мира, но и содержит в себе способы поддержания и сохранения этой целостности. Не случайно, когда говорят об актуализации мифа в контексте

⁴ Важно отметить, что процесс актуализации мифа в культуре XX века происходит одновременно во множестве вариантов. Это и реальная мифологизация сознания в контексте тоталитарной культуры, и проникновение мифологических принципов моделирования мира в литературу («неомифологизма»). Разумеется, важным показателем данного процесса является и активное исследование природы мифа и мифологического сознания в философских и культурологических исследованиях.

культуры XX века, выделяют прежде всего регулятивную и гармонизирующую функции мифа. В связи с этим важно отметить, что для массового человека современный мир, наполненный непреодолимым потоком информации, наполненный противоречиями и зачастую неразрешимыми проблемами, сложен и недоступен «здравому смыслу». Мифологичность массового искусства кроется в его способности в наиболее яркой и ясной форме воспроизводить и транслировать универсалии человеческого бытия, сводя их к «простым истинам». Как верно указывает В. Мириманов, «то, что является подосновой мифа, – самое устойчивое – «неизменное» – в структуре личности и общества»⁵. Не случайно в работах К.-Г. Юнга исследование мифа как формы воплощения архетипов «коллективного бессознательного» занимает ведущее место. Ряд исследователей вообще отмечают тенденцию к мифотворчеству как общую тенденцию современной культуры⁶. Современное искусство пронизано тоской по утраченным мифам и тягой к созданию новых.

Рассмотрим на примере кинематографа наиболее устойчивые мифологемы массового искусства относительно нового варианта массового искусства – «фэнтези».

Искусство кино обладает рядом исключительных особенностей, позволяющих реализовывать способность искусства мифологизировать реальность. Развитие технической его стороны связано с появлением все более и более совершенных способов создания виртуальной реальности.

Одна из самых укоренившихся в практике массового искусства – мифологема «культурного героя». Битва героя-освободителя с масштабным и всепоглощающим злом – это «классика жанра». Мифологема культурного героя изначально связана с мироустроительной функцией мифа. В разнообразных версиях массового кино битва между Добром и Злом всегда интерпретируется через образ Апокалипсиса, Мировое

⁵ *Мириманов В.* Указ. соч. С. 9.

⁶ Напр., необходимо упомянуть Р. Барта, Е. М. Мелетинского, А. В. Пятигорского и др.

зло несет гибель всему человечеству. При этом не важно, развиваются ли события в пределах обыденной реальности («Крепкий орешек» с Брюсом Уиллесом, «Захват» со Стивеном Сигалом), или действие переносится в фантастическую реальность будущего («Звездные войны», «Матрица»). Важно другое – привычному, близкому и комфортному миру грозит крах. Враг любого положительного героя современного блокбастера есть олицетворение демонического начала мира в его исконном мифологическом смысле. В этом контексте сам герой несет в себе основные функции «культурного героя»: восстановитель равновесия, гармонизатор и спаситель мира.

Одним из парадоксов образа героя-освободителя современного массового искусства является соединение в нем профанного и сакрального начал. Так, герой «Крепкого орешка» – самый обыкновенный полицейский; более того, никакой «идеальностью» этот герой не обладает. Однако, попадая в ситуацию спасителя мира, он приобретает свойства героя богатырского эпоса: он бесконечно силен и неуязвим, фактически бессмертен, несмотря ни на что. Любопытно, что именно американское кино более всего связано с архетипическим характером образов⁷.

Одним из наиболее интересных в этом ряде явлений массовой культуры можно считать возникновение и стремительное распространение жанра «фэнтези». Действительно, начинаясь как литературная игра, этот жанр оказывается одним из наиболее динамично развивающихся вариантов массовой культуры. Сегодня можно констатировать, что гномы, эльфы, колдуны и рыцари «без страха и упрека» населяют не только многочисленные страницы разноязычной литературы, но и прекрасно себя чувствуют и в пределах изобразительного искусства, кино и даже в мире компьютерных игр.

⁷ Возможно, причиной этого является то, что система ценностей американской культуры формировалась уже в период Нового времени и является наиболее близкой к современному унифицированному мировоззрению массового человека.

Безусловно, вопрос о мифологичности «фэнтези» не так прост, как кажется. Однако представляется важным ответить на вопрос: что делает «фэнтези» неотъемлемым компонентом современного массового искусства?

Во-первых, любое произведение этого жанра стремится к моделированию мира в целом, во всем многообразии его бытия. Целостность мира может варьироваться от варианта «ойкумены», каковой и является «мидгард» в романе Дж.Р.Р. Толкиена, до создания мира как вселенной. Мир «фэнтези» обладает особой мифологичностью не только в силу обращения к реальным образам и сюжетам мифологии, но и в первую очередь как воплощение иной, более гармоничной и совершенной реальности, чем реальность действительного мира⁸.

Во-вторых, в основе любого произведения этого жанра лежит уже упомянутая мифологема противостояния Добра и Зла и, следовательно, мифологема «культурного героя». Любопытно, что герой «фэнтези», так же как и герой блокбастера, часто соединяет в себе идею простого человека из толпы и всемогущего героя. Действительно, кто такой хоббит – простой незаметный житель деревни, внезапно, в силу обстоятельств, взваливший на себя ношу спасителя мира? Однако, в романе «Властелин колец» периодически возникает мысль о том, что именно эта «простота» и является причиной его избранности. Важно, что герой всегда достигает желаемого – гармония и равновесность мира восстановлены.

На первый взгляд, актуализация героического начала как основы мировой гармонии в жанре «фэнтези» противоречит всему сказанному в связи с природой массового сознания как основы массового искусства. О какой узнаваемости, привычности мира можно говорить в произведениях такого рода? Однако следует уточнить, что узнаваемость даже в массовом искусстве не может поглотить всего содержания произведения. Всякое искусство должно окрашивать знакомый мир но-

⁸ Не случайно романы Толкиена имеют свое продолжение в ролевых играх и феномене «толкиенизма».

выми красками. Кроме того, узнаваемость в данном случае скорее определяется архетипичностью основных мифологем. Четкость границы между миром Добра и миром Зла в произведениях этого жанра позволяет до предела обобщить, а значит, и снять действительную сложность противоречивого бытия современного человека.

Человек, попадая в сферу действия массового искусства, всегда оказывается втянутым в особый способ существования. Заданность и абсолютность мифологизированной реальности массового искусства предполагает и особый характер восприятия. Искусство, обладающее такими бытийными основами, должно восприниматься как реальность, но реальность, которая дает возможность самореализации индивида. Самореализация через сопричастность и есть мифологическое восприятие. Именно такое взаимодействие и составляет основу массового искусства. Зритель или читатель, захваченный событиями романа или боевика, ощущает себя героем «здесь и сейчас», и характер его слияния по природе своей внехудожественен, ибо граница реальности исчезает и мир иллюзорный становится на место действительного, реального мира.

Безусловно, бытийные аспекты массового искусства могут быть исследованы в иных, более широких контекстах. Однако, на наш взгляд, главное состоит в установке массового искусства на создание особой реальности, которая вытесняет мир действительного бытия, упрощает его, сводя к первичным архетипам человеческого «Я». В этом смысле мы и рассматривали онтологичность массового искусства через призму его мифологичности.

Мир современного человека во многом формируется и моделируется по принципам мифологической реальности, укорененной в природе массового искусства.

*Е. В. Рубцова**

Проблема границ и онтологического статуса искусства в современной американской эстетике

Культурологическое направление в современной американской эстетике — одно из немногих, отстаивающих онтологический статус искусства как «культурной сущности». В его рамках работают такие философы, как Дж. Марголис, М. Вартофский, А. Берлиант и другие. Основная идея, объединяющая этих теоретиков, состоит в том, что искусство признается по преимуществу культурным явлением, а значит, и внимание при исследовании искусства обращено прежде всего на культурный и исторический контекст его функционирования. Большое влияние на развитие этой традиции оказала феноменология и философия марксизма, а также концепция американского философа П.Ф. Стросона, проясненная в вышедшей в 1959 г. книге «Индивиды. Очерк дескриптивной метафизики». Здесь Стросон не обращается к собственно эстетической проблематике, однако его философские идеи повлияли на поиск новых подходов в эстетике. В частности, Стросон по-новому раскрывает идею о том, что язык является знанием о реальности. Если американская эстетика начала 50-х годов XX века не проявляла особого интереса к онтологической проблематике, а занималась в основном лингвистическим анализом высказываний относительно произведения искусства (например, антиэссенциализм в версии М. Вейца или символическая теория Н. Гудмена), то после выхода в свет книги Стросона заметно всё

* *Елена Валерьевна Рубцова* — кандидат филос. наук, ассистент кафедры эстетики, этики, теории и истории культуры Уральского государственного университета им. А.М. Горького.

больше обращений к онтологии искусства. А основной проблемой здесь является проблема способа существования искусства.

Стросон посредством анализа повседневного языка исследует возможность выражения в нём знания о предметном мире. Онтологической основой такого выражения выступило существование единичных объектов и их фиксация в языке. Обязательным условием онтологической основы мысли выступает способность участников речевой коммуникации идентифицировать единичность. Однако эта единичность может быть идентифицирована только в единой и целостной системе отношений. Такой системой отношений в концепции Стросона предстаёт система пространственно-временных отношений. Именно это положение было развито культурологическим направлением в аспекте локализации произведения искусства в системе художественной культуры. В концепции П. Стросона пространственно-временной системе отношений отводится большая роль: именно такая система позволяет дать референциальное соотнесение знания и реального предметного мира. В реальном предметном мире Стросон выделяет такие базисные единичности, как материальные тела и личности. В.А. Гущина – российский исследователь американской философии – полагает, что диалектика отношений базисных единичностей такова: «1) *идентификация личности предполагает физически-телесную идентификацию, но не может быть ею ограничена*; 2) *идентификация материального тела предполагает субъекта идентификации как агента сознания, то есть предполагает принципиальную включаемость его в чувственный опыт человека*»¹. Подобным образом сформулированные проблемы и подтолкнули эстетику к переосмыслению своих собственных позиций.

В 1980 г. Джозеф Марголис, профессор Темплского университета, предложил свою теорию, главной задачей которой

¹ Гущина В. А. Социокультурная тенденция в аналитической эстетике // Философские науки. 1988. № 5. С. 57.

он видел обоснование трактовки искусства, позволяющей придавать произведениям искусства онтологический статус материально-культурных сущностей. Суть нового подхода Марголиса заключается в том, что, по его мнению, есть некое «тело человеческой истории и культуры», которое составляет искусство, личность, язык и т.д. Наиболее адекватной моделью исследования искусства Марголис считал личность. Поэтому основные контуры теории личности у Марголиса образуют модель его теории искусства.

Логика размышлений философа такова: произведение искусства воплощается в своём физическом теле. Физическое тело произведения искусства — это особая система материальных средств, созданная в процессе интенциональной человеческой деятельности, осуществляемой по правилам художественного ремесла, которые вырабатываются в истории искусства, в системе художественной культуры, усваиваются художником и становятся традицией. В качестве «воплощённого» оно обладает свойствами «воплощающего». Это означает, что идентификация произведения искусства зависит от идентификации физического объекта. Но произведение искусства проявляет и такие свойства, которые не могут быть приписаны материалу, воплощающему его. И личность, и произведение искусства, по Марголису, — это культурные сущности, и в качестве культурных сущностей они обладают особой онтологией. Культурные сущности Марголис определил следующим образом:

«1) культурные сущности суть знаки некоторого типа, или индивидуальные объекты (знаки), представляющие абстрактные индивидуальные объекты (типы);

2) эти сущности воплощены в физических сущностях, которым они не тождественны»².

Таким образом, отличительный признак области культуры Марголис видит в «воплощении». *«Фактически, — пишет он, — культурные сущности потому выступают в ка-*

² *Марголис Дж.* Личность и сознание: Перспективы нередуктивного материализма. М.: Прогресс, 1986. С. 355.

честве знаков некоторого типа, что они представляют собой отношение воплощения»³.

Культурные сущности, прежде всего, – знаки, идентифицируемые, как таковые, только в контексте культуры. Знаки Марголис понимает как то, что представляет тип. Например, знаком будет конкретный суп, сваренный поваром, или конкретная картина, написанная художником. Ни художник, ни повар, ни кто-либо ещё не могут создать универсалию, ибо универсалии вообще не создаются. Возможно создать только новый тип, посредством производства знаков данного типа. Поэтому, делает вывод Марголис, *«не существует типов искусства, не представленных конкретными знаками или же лишённых способа (но не лишённых своих произведений) на основе которого (так как это имеет место в исполнительском искусстве) в них могут возникать приемлемые конкретные знаки определённых типов произведений»*⁴. Таким образом, какое бы произведение ни создавал художник, он создаёт не абстрактные сущности (или универсалии), а конкретные знаки, обладающие определёнными физическими свойствами. Именно этот знак и представляет некий абстрактный тип. Для того, чтобы создать тип, художник должен сделать экземпляр.

Другая онтологическая особенность состоит в том, что обладать свойством быть знаком типа могут только те предметы, которые обладают такими интенциональными свойствами, как «быть созданным», «иметь значение», «иметь смысл» и т.п. А это значит, что такой особенностью могут обладать только культурные сущности. То есть знак и та «среда», посредством которой он выражается, должны иметь особые отношения. Именно такое отношение Марголис называл «воплощением». Он полагает, что *«оно имеет место между физическими телами и сущностями, которые существуют только в культурной ситуации, но которые вместе с тем не могут существовать помимо физических тел»*⁵.

³ Марголис Дж. Указ. соч.

⁴ Там же. С. 357.

⁵ Там же. С. 355.

Поскольку понятие «воплощение» в теории Марголиса призвано играть методологическую роль, то философ тщательно разрабатывает условия, при которых возможно осуществление воплощения одной единичности в другой. «Необходимые и достаточные» условия следующие:

1) индивидуальные объекты, вступающие в отношение, не тождественны;

2) наряду с воплощённой единичностью должна существовать и воплощающая;

3) воплощённый объект должен обладать хотя бы некоторыми свойствами воплощаемого;

4) в то же время, воплощённый индивидуальный объект должен обладать свойствами, которых нет у воплощаемого индивидуального объекта.

Конкретизация этого условия:

5) воплощённый объект обладает такими свойствами, которыми воплощающий объект обладать не может, например свойствами, обусловленными культурой;

6) спецификация воплощённой единичности предполагает существование некоторой воплощающей единичности.

И, наконец, последнее условие:

7) воплощающая единичность не является «подлинной» частью воплощённого единичного объекта. Объясняется это тем, что произведение искусства – это продукт культурной деятельности художника, а физический материал выступает природной сущностью.

Анализ всех аспектов воплощения необходим Марголису, по-видимому, для выработки объяснений отношений воплощаемого культурного объекта и физического материала воплощающей сущности. Всё, сказанное в общем, относительно культурных сущностей, напрямую относится к произведению искусства: ведь произведение искусства, как личность, как язык, реально и существует в определённом культурном контексте и, так же как и другие сущности, обладает особыми онтологическими свойствами.

Итак, произведение искусства обладает физическими свойствами, но не тождественно физической вещи; оно может представить другую единичность, то есть выступить знаком; оно должно быть воплощено в другие единичности. Именно в этих характеристиках Марголис выделяет существенные особенности произведения искусства, которые демонстрируют онтологическую природу искусства. Первая особенность – быть знаком – есть особенность отдельного произведения искусства, она свидетельствует о том, что вне «знаков» не существует «типов» произведений. Марголис объясняет своё понимание понятия «тип» следующим образом: *«Во всех контекстах, где возникает неопределённость между типом и знаком, то есть во всех культурных контекстах, и только в них, термин «тип» обозначает абстрактные объекты соответствующего рода, которые могут быть представлены отдельными конкретными экземплярами»*⁶.

Вторая онтологическая особенность заключается в том, что знаки существуют только воплощаясь в физическом материале. В процессе воплощения создаётся артефакт – культурный объект, и, таким образом, произведение искусства существует в той же полноте, что и физический объект, но существование произведения искусства зависит от существования физического предмета. Марголис полагает, что принцип «воплощения» даёт возможность ответить на вопрос о том, каким образом и на каких основаниях осуществляется референция и идентификация произведения искусства. На уровне первичного восприятия и в определённых границах, в качестве «воплощённой единичности», произведение искусства может быть выражено в экстенциональных терминах, но такие термины, как правило, абстрагируются от психологических и прагматических оттенков, то есть содержание выражения ограничивается только его значением. Поэтому наиболее адекватно произведение искусства, как культурная

⁶ Марголис Дж. Указ соч. С. 356.

сущность особого рода, может быть выражено интенционально. Интенциональные высказывания включают в себя такие условия, как учёт психологических, прагматических смыслов, концептуальной системы личности как носителя языка и т.п. Марголис подчеркивает: «*Стратегия исследования искусства основывается на том, что понять природу искусства и природу художественной критики вне внимания к интенциональным высказываниям нельзя*»⁷. Интенциональные высказывания включают в себе взаимосвязь знания и мнения, значения и смысла. Выражаются они в такой лингвистической форме, как «я думаю», «мне нравится» и т.п. и порождаются определённым культурным контекстом, в рамках которого личность и делает подобные высказывания. Таким образом, интенциональная референция оценки искусства основывается на его интерпретации.

Выводы Марголиса можно свести к следующему: «*Интенциональное рассуждение об искусстве идёт в двух направлениях: 1) произведение искусства идентифицируется интенционально в конкретном контексте, в правилах которого оно воплощено в физическом материале; 2) интенциональное высказывание соотносится с обоснованной интерпретацией*»⁸. Философ, как можно заметить, достаточно широко использует понятие культурного контекста, которое выступает у него для характеристики социокультурных отношений и той деятельности, которая направлена на создание произведения искусства и его восприятие. Марголис подчеркивает, что произведение искусства, как целостность, демонстрирует и внутреннюю предназначенность определённой цели. Он пишет: «*Произведение искусства есть артефакт, в котором основные элементы его структуры последовательно формируют его замысел*»⁹. Но произведение искусства раскрывает целенаправленность, заложенную в нём

⁷ Цит. по: *Гущина В. А.* Социокультурная тенденция в аналитической эстетике // Философские науки. 1988. № 5. С. 61.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

только как композицию элементов художественного выражения. Марголис вводит в анализ искусства важный принцип – эмерджентность, поскольку идентификация произведения искусства возможна только с учётом культурно-эмерджентной природы их свойств как целостных композиций. По Марголису, явления человеческой культуры определяются эмерджентными свойствами высокоразвитых материальных систем. Эти свойства называются эмерджентными, поскольку они являются продуктами развития сложных материальных систем и присущи явлениям только как целостным образованиям. Характеристику эмерджентности по отношению к произведению искусства Марголис вводит для обозначения свойства, которое проявляется в процессе функционирования произведения искусства как целостности и не может быть приписано его отдельным частям. Наряду с категорией воплощения, категория эмерджентности играет роль методологического принципа в концепции Марголиса.

В работе «Культурная сложность эстетики и мир искусства» («Cultural complexity of aesthetics and the artworld») Марголис предлагает ещё одну характеристику произведения искусства как особой культурной сущности – «пористость», или «полупроницаемость». Философ полагает, что своеобразие её природы удалось схватить Х. Блуму в понятии «влияние». Влияние Блум понимает не как причинную обусловленность, но как напряжённые отношения между «сильными поэтами» каждого поколения и их предшественниками. Влияние у Блума – это структурный артефакт, который, по мнению Марголиса, и производит феномен пористости. Автор полагает: *«Пористость означает продолжающуюся уникальность референтов культуры при подвижном влиянии их собственного интерпретируемого существования в контексте истории»*¹⁰. При меняющейся интерпретации изменяются и различные границы культурных сущностей (как личностей, так и произведений искусства). Поэтому самое глав-

¹⁰ *Margolis J. The Cultural Complexity of Aesthetics and the Artworld. P. 37.*

ное, что мы можем сказать о культурных сущностях, так это то, что они существуют только в интенциональном пространстве культурной реальности. Работая в русле «эмерджентного» материализма, Марголис утверждает: «... признавая полупроницаемость произведения искусства, мы предполагаем несостоятельность всякой формы физикализма или редукционистского материализма»¹¹. Имея это в виду, он полагает, что мы можем поставить следующие вопросы: к какому роду сущностей относится произведение искусства? имеет ли оно не поддающиеся изменению интенциональные свойства? можно ли оценивать только путем интерпретации? Несомненно, философ признаёт произведение искусства интенциональным объектом, существующим в конкретном культурном контексте.

Макс Вартофский, другой представитель культурологического направления, также утверждает, что искусство – это исторически изменчивый вид человеческого опыта. «Контекстуальная теория искусства, – пишет Вартофский, – должна быть также контекстуальной теорией художественного мира, то есть теорией, которая включает в свой контекст художественный мир сам по себе как часть большого социального мира действий, убеждений и институциональных структур...»¹² Так, полагает он, воспринимая произведение искусства, мы вступаем в общность с художником, с другими зрителями; более того, мы можем ощутить общность человечества: ведь нашему восприятию и нашим чувствам придаются формы, которые определяются культурным наследием. Вот почему непосредственно практика искусства, то есть создание и восприятие произведения искусства «представляет собой один из основных способов человеческого самопознания, поскольку в ходе неё человек осознаёт самого себя и превращает себя в собственный объект изучения. Отсюда, – делает вывод Вартофский, – следует

¹¹ Margolis J. Указ. соч. С. 22.

¹² Wartsfky Marx W. Art, Artworld and ideology // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1980. V. 38, no. 3. P. 247.

гуманизирующий характер искусства»¹³. Автор утверждает, что искусство есть выражение специфически человеческого вида деятельности: реализуясь в произведениях, искусство выражает процесс созидания, а потому объективирует и опредмечивает и специфически человеческую способность к творчеству. Таким образом, гуманизирующее содержание произведения искусства определяется не тем, что изображено или описано, но самим выражением процесса созидания, благодаря чему, утверждает Вартофский, *«произведение искусства становится объективной репрезентацией творческой природы человека. Произведение искусства тем самым служит примером и символическим воплощением деятельности в искусстве»*¹⁴. Такой подход к рассмотрению произведения искусства, по мнению Вартофского, был предложен уже Фейербахом, увидевшим в соборах прославление человеческой одарённости, нашедшей общественную форму выражения. Искусство является способом самопознания также и потому, что результат самопознания, запечатлённый в произведении искусства, может стать объектом при дальнейшем самопознании человека – то, что есть в произведении искусства, может стать основой для последующего критического самопознания.

В работе «Искусство как гуманизирующая практика» (1974 г.) Вартофский проводит аналогию между созданием и восприятием произведения искусства, с одной стороны, и проанализированными К. Марксом процессом производства и объективацией человеческого самопознания в практике – с другой. Он пишет: *«Произведение искусства как «продукт» или как изготовленный предмет не имеет самостоятельной ценности помимо той «застывшей» ценности, которая запечатлевается в нём самим процессом творчества. Эта ценность как бы «высвобождается» при творческом восприятии произведения искусства, поскольку при этом происходит*

¹³ Вартофский М. Модели: Репрезентация и научное понимание. М.: Прогресс, 1988. С. 401.

¹⁴ Там же. С. 402.

*воспроизведение процесса его создания»*¹⁵. Как и Марголис, Вартофский обращается к онтологической характеристике произведения искусства как формы воплощения, опредмечивания или объективирования творчества человеческой деятельности, благодаря которой человек познаёт сам себя в форме другого. Вартофский полагает, что произведение искусства не имеет самостоятельной ценности ни как эстетический предмет (потребительная стоимость), ни как отчуждённый объект обмена или товар (меновая стоимость): *«Ценность произведения искусства определяется только тем, что в нём находит выражение живой процесс творчества, который, благодаря этому, становится доступным при восприятии»*¹⁶. Итак, три вида практики, благодаря которым происходит гуманизация человеческой природы, – это творчество, способность восприятия и критика. *«Таким образом, – делает вывод Вартофский, – быть человеком означает быть способным к творчеству, восприятию искусства, критике»*¹⁷. То есть, становясь художниками, ценителями искусства или его критиками, мы и становимся людьми.

А. Берлиант, ещё один философ – представитель культурологического направления, рассматривает искусство как составную часть социального института. И хотя произведение искусства, оговаривает Берлиант, является продуктом индивидуальных решений и действий и наше восприятие, сталкивающееся с ними, – это наше личное восприятие, тем не менее возможность такого восприятия, как и само создание произведения искусства, зиждется только на основе социального опыта. Несмотря на то что музыкальные произведения отличаются от живописных, театральные от архитектурных и т.д., вместе с тем они выполняют множество схожих социальных функций. А главной из этих функций произведения искусства является, по Берлианту, *«их способность изменять восприятие и границы возможного опыта...»*¹⁸. А

¹⁵ Вартофский М. Указ. соч.

¹⁶ Там же. С. 412.

¹⁷ Там же. С. 413.

¹⁸ Berleant A. The social evaluation of art. P. 11.

вместе с углублённым и изменённым опытом восприятия, социальная роль искусства включает в себя и процесс принятия обществом непривычных идей, действий, событий. Следовательно, делает вывод Берлиант, социальная оценка произведения искусства основана на том, *«сколько оно вносит в развитие и расширение воспринимающего сознания, сознания, которое всегда связано с историей и культурой»*¹⁹. С другой стороны, искусство и воплощает развитие сознания, оно не может застыть, оно не способствует, подобно морали, сохранению status quo, оно не предполагает пути действия, в отличие от социальной доктрины. У искусства своя, особенная ценность, которая заключается, по мнению Берлианта, *«в его особой способности к переживанию, к тому, чтобы ставить нас перед многосложными пластами сознания в ощущении, в значении, в действии. Искусство действует непосредственно: оно сталкивает нас с несомненно присутствующим»*²⁰. Исходя из такого утверждения, исследователь даёт основания для возможной оценки искусства: те произведения, которые расширяют диапазон чувственного сознания и способствуют более глубокому пониманию человеческого общества, являются, полагает он, сильными произведениями. Те же, что затемняют наше видение и вызывают в нас апатию, – соответственно, слабые. В статье «Эстетика в практике и практика эстетики» («Aesthetics in Practice and the Practice of Aesthetics») Берлиант утверждает, что задачей эстетики является не определение того, является ли литература или архитектура искусством, а нахождение способа, каким литература, музыка, архитектура предстают перед нами как искусство, что в терминологии Берлианта равнозначно способу, каким они функционируют *«в эстетическом восприятии и видах концептов, которые наилучшим образом разъясняют этот процесс...»*²¹. Поэтому изменение художественной практики непременно влечёт за собой и изменение эстетической теории. А любая теория, претендующая на осмысление со-

¹⁹ Berleant A. The social evaluation of art. P. 13.

²⁰ Ibidem. P. 16.

²¹ International Yearbook of Aesthetics. 1996. Volume 1. P. 82.

временного произведения искусства, по мнению Берлианта, должна с необходимостью включать в себя такие принципы, как непрерывность и вовлечённость. Эти принципы соответствуют общему настрою культурологической тенденции. Суть их в следующем: *«Принцип непрерывности рассматривает искусство, не отрывая его от других человеческих занятий, но интегрировано во всем ряду индивидуального и культурного опыта, но все же не жертвуя его самотождественностью как определённого типа общества; принцип вовлечённости ставит ударение на активной природе эстетического опыта и его сущностном качестве участия»*²².

Культурологическое направление в американской философии искусства второй половины XX века отводит искусству своё особое место в обширном социальном контексте; более того, оно оказывается принципиально социально ориентированным феноменом. Своеобразие функционирования искусства раскрывается через категорию «культурная сущность», выявляющую важнейшую онтологическую особенность искусства, а именно существование в качестве воплощающегося знака. Произведение искусства, таким образом, представляет собой объект, существующий в конкретном культурном контексте. Тогда важными становятся контекстуальные знания – история создания произведения, культурный контекст, в котором оно появилось, и его функционирование в социуме. Культурологическое направление исходит из признания важности для определения понятия произведения искусства ситуации, часто называемой эстетической: любой объект, оказываясь в данной ситуации, наделяется функциями, выводящими его за рамки физической вещи. Произведение перестаёт быть «автономной сущностью», само понятие расширяется, что демонстрирует включение понятия в мир культуры и его укоренённость в языке. Тем самым расширяется и возможность взаимодействия художника, произведения и зрителя.

²² International Yearbook of Aesthetics. 1996. Volume 1. P. 260.

М. Ю. Гудова*

К вопросу об онтологических аспектах художественной интонации

(Художественная интонация как факт духовного бытия)

Представления об онтологических аспектах художественной интонации и ее онтологической сущности в современной эстетике продолжают музыковедческие, литературоведческие и философские поиски 20–30-х годов XX века, когда стремление создать новую эстетику, вбирающую в себя, с одной стороны, идеи классической философской мысли, а с другой – новой неклассической, толкующей мир не в качестве статичной системы, а в качестве бесконечно продолжающегося и по своим законам развивающегося напряженного процесса, были особенно сильны. Наиболее ярко и убедительно эти стремления оформились в научных теориях Б.В. Асафьева, А.Ф. Лосева и М.М. Бахтина.

Интонация, по определению Б.В.Асафьева, является и формой существования художественной мысли – логикой развития выразительных средств произведения, и ее душевно-духовным содержанием – личностным ценностным отношением, напряженным смыслопорождающим переживанием автора¹. М.М. Бахтин в работах 20-х годов определил интонацию как эмоционально-волевым тон или способ воплощения «внутренней формы человека»². В философии А.Ф. Лосева интонация не совпадает ни с жизненным переживанием, ни

* *Маргарита Юрьевна Гудова* – кандидат филос. наук, доцент кафедры эстетики, этики, теории и истории культуры Уральского государственного университета им. А.М. Горького и кафедры культурологии и дизайна Уральского государственного технического университета – Уральского политехнического института.

¹ *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс // Асафьев Б. В. Избр. труды: В 5 т. М., 1957. Т. 5. С. 153–278.

² *Бахтин М. М.* К философии поступка.

с художественным произведением. Интонация всегда есть само другое переживания или произведения. Интонация, по А.Ф. Лосеву, является тем общим, что существует и в искусстве, и в душе человека, и в бытии – формой конституирования трансцендентного³.

Развивая такое многостороннее понимание интонации, мы можем говорить как минимум о трех аспектах онтологической сущности интонации.

Прежде всего, этот разговор необходимо начать с так называемого субъектно-онтологического интонационного полифонизма внутреннего мира личности как истока художественной интонации.

Во-вторых, мы должны сказать об интонации как художественно-онтологической характеристике бытия художественного произведения, в котором интонация выступает, по мнению, Б.В. Асафьева прежде всего выразительной формой – «напряженным изменением тона» – музыкального, речевого, живописно-колористического. Отличие интонации как особого качества художественной формы состоит в ее процессуальности. Изменение тона и степень напряженности этого изменения задает динамические характеристики произведения как процесса, и интонация как способ существования произведения оказывается носителем таких онтологических характеристик художественного бытия, как движение и время.

В-третьих, мы должны рассмотреть, каким образом интонация выступает в произведении искусства не только формой бытия, но одновременно и духовно-ценностным содержанием. Увидеть то, каким образом в художественной интонации духовно-ценностное отношение осуществляется по своим собственным законам, так, что произведение оказывается одновременно выражением всей совокупности духовных ценностей: нравственных, эстетических, интеллектуальных, правовых, идеологических, их квинтэссенцией и само

³ Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение // Диалектика художественной формы.

становится воплощением смысла и фактом художественного и духовного бытия.

Следовательно, интонацию в ее онтологической сущности мы должны исследовать не как отдельно взятое статичное явление: содержание или форму, переживание или произведение. Интонация – это процесс становления переживания в произведение, процесс воплощения содержания в форму, процесс конституирования художественных смыслов. Причем А.Ф. Лосев подчеркивал онтологическую сущность интонации, говоря, что она «воплощает не образы становления, но само становление как таковое»⁴.

Искусство, с этой точки зрения, есть результат выразительного становления интонирующего субъекта в художественное произведение. Процесс интонирования описан Б.В. Асафьевым и его последователями следующим образом: интонирование – это «мышление о действительности, становящееся звучанием»⁵, это «непосредственное воплощение духовных процессов»⁶, «эманация смысла в форму»⁷, или «целостное динамическое духовно-душевно-телесное напряжение ценностного отношения человека к действительности, активно выражаемое им в различном знаковом материале»⁸.

Таким образом, исходным вопросом онтологической сущности интонации становится происхождение и бытие интонации во внутреннем мире человека, который мы можем характеризовать как процесс становления интонации из переживания. Интонация внутреннего мира человека рождается из напряженно-ценностного отношения между телесной, душевной и духовной стороной человеческой сущности. Это напряженно-ценностное отношение характеризуется синхронностью разноуровневых процессов и состояний во внут-

⁴ Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 257.

⁵ Асафьев Б. В. Указ. соч. С. 153–278.

⁶ Казан М. С. Музыка в системе искусств. СПб.: «Уб», 1996. С. 84–85.

⁷ В. В. Медушевский. Интонационная форма музыки: Исследование. М.: Композитор, 1993. С. 86.

⁸ Закс Л. А. Художественное сознание. Свердловск: Изд-во УрГУ. С. 55.

реннем мире личности, их многоголосием и содержательно-смысловой разнонаправленностью, что позволяет говорить не просто об интонационности, но о полифонизме внутреннего мира человека.

В этом внутреннем полифонизме своим особым голосом обладает телесность человека. Под телесностью мы понимаем обладание телом как природным субстратом, определяющим физиологические закономерности и функциональные особенности протекания душевных и духовных процессов в жизни человека. Телесность имеет во внутренней полифонии свой узнаваемый голос, который на языке обыденного сознания принято называть «голосом плоти».

Другой голос у душевной стороны человеческой сущности – это голос-поток, представляющий совокупность всех эмоциональных процессов в человеке как на протяжении всей его жизни, так и в каждый отдельный момент. Внутренний полифонизм душевной жизни представляет собой, во-первых, одновременность различных душевных состояний в определенном моменте и, во-вторых, единственность процесса душевной жизни, состоящего из сменяющихся чувственных реакций, эмоциональных состояний и смыслопереживательных процессов⁹, происходящих в человеческой душе от рождения до смерти. Голос души во внутренней полифонии – сопереживающий, сострадательный, воплощающий ее способность к вибрациям в такт событиям как внешнего, так и внутреннего бытия.

Духовность человека составляет содержание внутренней жизни личности, образует сферу идеального. Реальная человеческая духовность становится как ценностное отношение, главным способом существования которого является переживание смысла. Если душа – это сосуд, форма процессов внутреннего мира человека, то духовность – это их смысло-жизненное, смыслопереживательное содержание. Как пишет Л.А. Закс, «само ценностно-образующее смыслопереживание

⁹ Панпурин В. А. Внутренний мир личности и искусство. Екатеринбург: УрГУ. С. 139.

интонационно»¹⁰. Поэтому в полифонии внутреннего мира личности духовность проявляется как голос, несущий смыслы, голос вопрошания, голос оповещения.

Борьба этих различных сторон едино-противоречивой человеческой сущности неизбежно воплощается в полифонизме интеллектуальных, переживательных, смыслообразующих и волевых процессов, порождающих спонтанную интонацию внутридушевного бытия.

Интонация имплицитного, душевно-духовного бытия человека есть непосредственное, необъективированное, внутреннее звучание – слышимое или неслышимое, бессознательное или осознанное, сплоченное смыслом выявление переживательно-духовного процесса.

Спонтанная интонация как факт внутреннего бытия человека – это «язык без коммуникации, речь монологическая, совершенное безмолвие “одиноким ментальной жизни”»¹¹. Она порождается непосредственно душевно-духовной динамикой, но не тождественна ей, есть также необъективированное, внутридушевное, процессуальное, но качественно иное бытие – внутренний голос человека, неслышимая извне его внутренняя речь.

Если спонтанная внутрибытийная интонация есть факт бытия внутреннего мира личности, то художественная интонация есть факт бытия искусства. Если «искусство, – как пишет Л.А. Закс, – есть творение и самовыражение интонирующего человека»¹², то художественная интонация автора – это выразительное бытие внутренней полифонии духовно-душевно-телесной жизни человека, и в этом качестве интонация присутствует и в художественном сознании автора, исполнителя, воспринимающего, и в художественном бытии произведения.

¹⁰ Закс Л. А. Указ. соч. С. 55.

¹¹ Деррида Ж. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля. СПб.: Алетейя, 1999. С. 35.

¹² Закс Л. А. Указ. соч. С. 55.

Художественная интонация автора, рождаясь на основе спонтанной интонации внутреннего мира, отличается своей целенаправленностью, знаковой запечатленностью и выразительностью.

Запечатленность интонации проявляется в том, что, благодаря интонированию творческого субъекта, спонтанная интонация, как факт духовного бытия в жизни личности, претерпевает процесс воплощения в некую содержательную знаковую форму, становится фактом бытия художественной формы произведения. «Состояние тонового напряжения»¹³ внутри знаковой художественной формы обуславливает интонацию художественного произведения.

Это могут быть напряженные смысловые отношения между знаками, относящимися к разным уровням организации художественной формы: так, в музыке – между знаками высоты тона, динамических нюансов, размерностью и частотой тактов, в живописи – между ритмическими, свето-теневыми и колористическими соотношениями, в поэзии – между знаками орфографическими, пунктуационными и метро-ритмическими. Помимо напряжения между знаками, которые относятся к разным уровням художественной формы, – это напряжение внутри знаков, которые одновременно выполняют разнопорядковые функции: изобразительно-выразительные, коммуникативные и семантические, коннотативные. Наконец, во всяком художественном тексте сохраняются напряженные отношения между означаемым, означающим и значением.

Всякий художественный знак есть лишь схема, экспликат живой и трепетной интонации. И потому между знаком и интонацией также существуют напряженные отношения противоречия дискретности знака и континуальности интонации, которые в искусстве всякий раз разрешаются уникально-неповторимым образом. В качестве способа разрешения этого противоречия в методологическом плане В.В. Медушевский

¹³ Асафьев Б. В. Указ. соч. С. 153–278.

предлагает различать в музыке «интонации-знаки» – единичные звуки, взятые в совокупности всех сторон – высоты, длительности, тембра, тесситуры, громкости, артикуляции», и «интонации – эмоционально-выразительные музыкальные движения»¹⁴.

Б.В. Асафьев разделял интервал и интонацию как понятия знака и значения: «Интервал – это точный определитель эмоционально-смыслового качества интонации»¹⁵. Поэтому, подобно тому как целостная совокупность знаков образует текст, так равнозначная целостная совокупность интонаций произведения – интерпретацию.

Помимо знаковой запечатленности в своей онтологической специфике интонация характеризуется не только напряженными тоновыми соотношениями, но и отношениями непрерывно-динамическими, континуальными.

Интонация как факт бытия художественной формы, по А.Ф. Лосеву, есть «становящаяся энергийно-подвижная инаковость смысловой предметности»¹⁶. Это утверждение на удивление близко к определению музыкальной формы – интонации как процесса¹⁷. И энергийная подвижность, и процессуальность интонации фиксируют один и тот же онтологический аспект интонации – континуально-временной характер бытия, который связан, прежде всего, с музыкальной интонацией, «музыкой как искусством и числа, и времени, и движения»¹⁸.

Музыкальная интонация-знак (интервал) есть числовое соотношение высоты тона одновременно или последовательно звучащих звуков, то есть звучание, которое длится во времени, независимо от формы своего гармонического или ме-

¹⁴ Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка. 1976. С. 12, 67.

¹⁵ Асафьев Б. В. Указ. соч. С. 153–278.

¹⁶ Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. С. 52. // Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 6–296.

¹⁷ Асафьев Б. В. Указ. соч. С. 153–278.

¹⁸ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 544 // Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 405–602.

лодического бытия. И в том и в другом случае музыкальный интервал есть время звучания, и есть движение или вибрация от одной высоты тона к другой, поэтому музыкальная интонация одновременно сама в себе есть и число, и время, и движение. Чистота звучания интервала определяется не только его математической точностью, но и теми смысловыми коннотациями, которые придает исполнитель тому или иному музыкальному интонационному построению. Поэтому интонация в своем во времени разворачивающемся движении с неизбежностью есть движение не только звуков, но и смыслов («смысловая заполненность ритма есть мелодия»¹⁹), которыми звук одухотворяется и полнится.

Современные представления естественных и точных наук о природе цвета и света, объема и плоскости, пространства позволяют мыслить их также как числовые соотношения химических или физических величин, механико-математических пропорций и соотношений, которые также характеризуются некоторой числовой последовательностью и «фигуративностью», то есть ритмом и движением. Сегодня, как и в античности, архитектуру можно понимать как искусство числовых пропорций и соотношений (ордер), живопись, как в эпоху Возрождения, — в качестве особого способа писать жизнь или чувственную математику (перспективу), и так далее.

Для современной эстетики идея процессуальности художественной интонации является одной из ключевых для понимания онтологической специфики внутрихудожественного бытия. С тех пор как Б.В. Асафьев, А.Ф. Лосев и М.М. Бахтин и их ученики стали рассматривать в качестве процесса не только отдельные изобразительно-выразительные средства, но и движение смыслов произведения, появилась возможность исследовать внутреннее духовное движение внешне статичных пространственных художественных форм, появились труды по динамике архитектурной формы²⁰, теории, рас-

¹⁹ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 555 // Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 405–602.

²⁰ Бархин М. Г. Динамизм архитектуры. М.: Наука, 1991.

смаатривающие орнамент как процесс²¹, была подготовлена методология для исследования современных форм художественности – перформанса, инсталляций, симуляций и так далее.

В таких работах в зависимости от материала, в котором осуществляется интонационное воплощение движения живой духовности, художественные интонации принято делить на непосредственные и опосредованные. К непосредственным художественным интонациям относятся музыкальные, поэтические, танцевальные, в которых средствами интонирования является живое одухотворенное человеческое тело и его выразительные возможности: звук, слово, жест. Опосредованные художественные интонации возникают в пространственных и технических искусствах: скульптуре, архитектуре, живописи, фотографии, кинематографе, где воплощение живой духовности становится через преодоление мертвенности и безжизненности материала.

Поскольку и звук, и слово, и жест, и пространство архитектуры, и скульптурный объем и колористический тон живописи являются инобытием живой духовности, то онтологическая уникальность интонации состоит в том, что она есть «смысловая инаковость численно оформленного времени, или движение»²², а ритм есть порядок, структура движения²³.

Поскольку единство интервала и ритма в музыке становится в интонацию, то музыкальная интонация определяет одновременно и порядок движения, и смысловое содержание этого движения. Именно набор узнаваемых, повторяющихся интонаций составляет мелодическую основу музыкального произведения. В тех же видах искусства, где темпо-ритмические и элементарные знаковые структуры не совпадают, принято говорить вслед за М.М. Гиршманом, о ритмоинто-

²¹ Буткевич Л. М. Орнамент как процесс. М.: МГТУ, 2000.

²² Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 545. // Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 405–602.

²³ Лосев А. Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. Книга 2. М.: Искусство, 1994. С. 129.

нациях²⁴ произведения. Ритмоинтонации являются теми доминантами художественного мира, которые определяют общие законы внутрхудожественного бытия, индивидуальные особенности и уникальность, и вместе с тем родовую, жанровую и стилистическую природу произведения искусства.

Как пишет А.Ф. Лосев, «музыкальное мироощущение может быть эпическим, если оно погружает душу в спокойствие, в некоторое как бы дремотное состояние... или драматическим, когда музыка заставляет душу как бы воплотиться в самые предметы, стать ими, взять на себя и в себя весь их порядок и расстройство, горе и радость, и тем самым как бы уничтожить эти предметы; или, наконец, музыкальное мироощущение может быть лирическим, когда музыка, с одной стороны, сохраняет предмет как будто бы созерцаемым, а с другой стороны, заставляет и некоторым образом вживаться в него»²⁵. Носителем определенного родового музыкального мироощущения всякий раз оказывается ритмоинтонация: спокойно-дремотная, тревожно-действенная или гармонично-созерцательная.

Ритмоинтонация организует хаос изобразительно-выразительных средств искусства в стройный и гармоничный космос – мир произведения искусства. Ритмоинтонация преодолевает статичность, эксплицитность художественно-выразительного материала, уплотняет взаимодействие: единство и тесноту, притяжение и отталкивание разноуровневых художественных средств, в которых становится динамически-континуальное художественное произведение, воплощающее имплицитное содержание бытия и человека.

Во внутреннем бытии произведения искусства ритмоинтонация определяет разноуровневое движение: образов, мотивов, эпизодов, мысли и смыслов. Единая ритмоинтонация произведения как целостности складывается как не-

²⁴ *Гиришман М. М.* Ритм художественной прозы. М.: Советский писатель, 1982.

²⁵ *Лосев А. Ф.* О музыкальном ощущении любви и природы. С. 605 // *Форма. Стил. Выражение.* М.: Мысль, 1995. С. 603–622.

прерывное, напряженное преодоление хаотичности элементов ритмоинтонационной иерархии и организация упорядоченного взаимодействия элементов художественной структуры, уплотнение смысловых рядов художественного высказывания, преодоление дискретности знаковых средств выразительности. Ритмоинтонация произведения осуществляет динамизацию художественного языка, обеспечивает сукцессивность высказывания.

Целостная ритмоинтонация произведения, как правило, воплощает триединый и многообразный порядок движения жизненного бытия, то, каким образом осуществляется континуально-временное взаимодействие отдельных знаково-выразительных элементов произведения, движение и время художественного произведения в единстве художественной формы и художественных смыслов произведения.

Говоря о том, что интонация – это способ бытия произведения в его художественной форме, мы должны подчеркнуть и то, что интонация – это одновременно и ценностное смысловое отношение. И здесь мы должны перейти к анализу онтологической специфики смысловой содержательности художественной интонации.

Интонация позволяет воплотить ценностную значимость предмета для нас – смысл, не называя этого предмета, когда ценностное предназначение предмета уже явлено, а имя (мысль) еще отсутствует. Тем самым интонация позволяет сама в себе идеально выразить смысл в соотнесенности с внесмысловым (чувственным, волевым или интеллектуальным) фоном, интегрировать знак (слово, имя) и значение (смысл), художественное содержание (непосредственное проживание определенной ситуации бытия) и художественную форму (способ и средства воплощения переживания).

Именно интонация, в силу исходной полифонической (едино-дуально-противоречивой) телесно-душевно-духовной природы, способна воплотить соотнесение смысла с внесмысловыми элементами, или логоса и эйдоса произведения, где Эйдос (идея) – это интуитивно данная и явленная смысловая сущность вещи, смысловое наглядное изваяние пред-

мета. Специфика эйдетического становления смысла в музыке состоит в том, что 1) оно происходит непрерывно путем самопорождения множественности смыслов из смыслового целого произведения; 2) оно происходит алогически как сплошная непрерывная текучесть и процессуальность произведения. Логос – это тоже смысл, но являющийся как мысль, метод становления из отдельных элементов единого целого картины смысла, поэтому он не отражает предмет как живое целое, а дает лишь его скелет, схему.

Смысл в искусстве не тождествен самой мысли, он есть ее предназначение, он не совпадает со знаковыми средствами, которые выражают художественную мысль, и не совпадает с предметом, о котором идет речь. Смысл скорее интенционален, это стремление к соответствию мысли предмету. При этом смысл многозначен, так как рождается не только из содержания мысли, но и из структуры художественного высказывания²⁶. Смысл, как и интонация, не возникает из отдельно взятой мысли, а только из разных мыслей, из их разности, напряженного соотношения.

Интонация позволяет одновременно осуществить становление смысла и как логики движения и развития произведения (Логоса, мысли), и как ценностного содержательно-го наполнения произведения (Эйдоса), и потому делает произведение художественным.

Следующим онтологическим аспектом является выразительность художественной интонации, которая есть адекватное соотнесение полифонизма внутреннего мира личности автора со средствами его художественного воплощения. Или, как писал А.Ф. Лосев, «художественная форма есть равновесно-адекватно понятая в своем лике личность»²⁷.

Художественная интонация как становление полифонии внутреннего мира человека в художественную форму является способом объединения едино-противоречивых проявлений

²⁶ Делез Ж. Логика смысла / Пер. с фр. М.: Академия, 1995.

²⁷ Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. С. 46. // Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 6–296.

телесности, душевности и духовности человека, способом выявить их суть и передать, запечатлеть в интегрированном виде все богатство и многозначность внутреннего интонационного имплицитного мира личности. Выразительность художественной интонации состоит в том, что она запечатлевает полифонизм внутреннего мира личности в его непосредственной континуальности и многоголосии, то есть максимально полно и точно соответствуя особенностям внутриличностного бытия. Художественная интонация, взятая с точки зрения личной актуальности автора произведения, воплощает, во-первых, интонации опыта проживания и переживания определенных внутренних реакций, состояний и процессов, во-вторых, внутренний интонационный тон доминантных состояний и свойств, в-третьих, целостно-многообразный интонационный строй души.

Поскольку художественное интонационное воплощение происходит от внутреннего спонтанного интонационного имплицитного содержания к внешней знаковой и выразительной форме, то интонация осуществляет и становление, и сохранение, и передачу того уникального, что отличает одного человека от другого.

Поэтому единство в интонации «личности и лика (символа)» А.Ф. Лосева смыкается с бюфоновским «стиль – это человек», и интонация художественного произведения является одновременно и механизмом интеграции художественного смысла произведения, и критерием стилистической завершенности и совершенства произведения, а также той выразительно-смысловой доминантой, которая сообщает черты индивидуального стиля каждому произведению отдельного автора.

При этом художественная интонация не совпадает со спонтанной интонацией внутреннего бытия человека в силу своей знаковой оформленности и выразительности. Интонация в художественном произведении есть инобытие стиля, подобно тому как лик является инобытием личности, коммуникативно-выразительной формой ее существования.

Смысл интонирования в рамках определенного стиля, думается, состоит в стремлении художника к самому себе как некоему незнакомцу, к обнаружению себя, пониманию и нахождению своего места в мире, а следовательно, и к выразительной оформленности своего бытия в мире. В этой искомой универсальной выразительной запечатленности художник желал бы соединить свои раздельно существующие субличности: то, каков он изнутри, каков он для читателя, каким он хотел бы быть и каким хотел бы казаться и т.д.

Стилевая цельность интонационного строя художника состоит не только в оформленности спонтанной, внутриличностной интонации в художественную интонацию, не только в интонационно-стилевом единстве множества поступков художника на протяжении его жизни, но и в той содержательной тождественности спонтанной интонации внутреннего мира личности и художественной интонации, благодаря которой поступок идентифицируется с поступающим, “поэтический мир” с поэтом, творение становится “авторским”, индивидуально неповторимым и стилистически окрашенным.

Таким образом, художественная интонация сообщает единство внутренним стиливым доминантам и интонационному строю человека с их внешним инобытием, придавая им особое, узнаваемое звучание. Тем самым художественная интонация выявляет неповторимую стиливую индивидуальность интонирующего человека, характеризует процесс интонирования с точки зрения напряженности духовно-душевно-телесного единства человеческого бытия. «Интонация — это форма-для-нас, а стиль — это форма-для-себя».

Помимо авторских интонаций и интонаций внутрихудожественного бытия, художественную интонацию произведения в исполнительских искусствах определяют также интонации исполнителя художественного произведения — музыканта, актера, танцовщика. И процесс становления личности, полифонизма внутреннего мира человека в художественную смысловую выразительность интонации исполни-

теля происходит тем же путем, что и у автора произведения, поэтому каждый выдающийся актер или музыкант, исполняя авторский текст, предлагает свою собственную интерпретацию, единственный смысл становления которой состоит в том, чтобы насытить эксплицитную знаковую целостность текста живым и трепетным человеческим смыслопереживанием.

Итак, художественная интонация есть становление полифонизма внутреннего мира личности в энергично-подвижную смысловую инаковость знаковой, выразительной, художественной формы произведения и в этом состоит ее онтологическая сущность, явленная в трех аспектах: 1) полифонизма внутреннего мира личности, 2) энергично-подвижной инаковости художественной формы, 3) смысловой, знаковой и стиливой выразительности художественной формы.

М. Д. Попкова*

Онтология художественной формы

Хотелось бы сразу снизить пафос темы. Разговор будет носить не отвлечённо-философский, а вполне прикладной характер.

Поводом к такому разговору явилось искусство XX века, где онтология художественной формы, как и онтология вообще, становится проблемой, а сама форма стремится стать «самостийной», «чистой», свободной от содержания, от автора, от собственно художественности. Практика *ready made*, автоматическое письмо — являют собой крайние случаи (весьма, впрочем, симптоматичные), но уже сама выпуклость формы, её предельная усложнённость либо упрощённость есть признак того, что она становится проблемой. Погоня за чистой формой, не заражённой никакой идеологией, сама стала в XX веке мощной идеологемой, не терпящей конкурентов. В искусстве самым характерным является случай постмодернизма: текст без означаемого (не столько реальность, сколько цель) ведёт с этим означаемым борьбу за независимость. В критике адептами чистоты текста стали формальная школа и постмодернистская критика. Первая отвергает психологический, биографический, исторический подходы к произведению, оставляя от текста только приём. Вторая дискредитирует вообще всякий «классический» подход к тексту за его наивность и предлагает бесконечную множественность прочтений «рассыпанного текста».

Эта ситуация в искусстве и вокруг него порождает явление «гипертекстуальности», когда форма настолько укрупняется и одновременно стерилизуется, что текст уже не может не быть продуктом интерпретации: сам текст и смысл его обре-

* *Марина Дмитриевна Попкова* — ассистент кафедры философии Российского государственного профессионально-педагогического университета.

таются только через комментарий специалиста – автора или критика. Казалось бы, тут-то и разгуляться искусствоведам, литературоведам... Но специалисты остаются и рядовыми «потребителями» искусства, и они особенно остро улавливают, что искусство, употребляемое только в виде его интерпретаций, – это не вполне искусство. Непереводаемость языка – этот классический атрибут художественности – остаётся насущной потребностью художественного процесса. Произведение можно пересказывать, интерпретировать, но если не происходит «эффекта уподобления» при непосредственном восприятии, если нет «удовольствия от текста» – художественного эффекта не возникает. Здесь интерпретация может только поспособствовать приготовлению воспринимающего к новой встрече с произведением, к пониманию его художественного языка, но не заменить сам язык. И для того, чтобы язык искусства не растворился в говорении критиков и самокомментарии авторов, имеет смысл поставить вопрос об онтологии художественной формы.

Традиционно в эстетической науке принято различать внешнюю и внутреннюю форму. И традиционно же предпочтение отдаётся внутренней, как более глубокой, более адекватной «неизречённой» мысли. Но обращение сразу к внутренней форме с неизбежностью заведёт нас в потёмки метафизики, поэтому мы начнём с внешней. Тем более, что внешняя форма оказывается центром художественного процесса, к ней сходятся и авторская активность, и все слои референции, и читательское восприятие. Она же – единственная материальная составляющая искусства.

Эта укоренённость искусства в материале – первое, что позволяет говорить об онтологическом статусе художественной формы. Материал обладает бытием, этому бытию приобщается и форма. Но не путём растворения в материале, а путём (замечательный термин формализма) «остранения» материала. Искусство врывается в привычное сочетание цветов и линий, слов и ритма, и наш «замыленный» взгляд проясняется. Сам бытийный статус материала при этом повышается: автоматизм восприятия растворяет реальность, а искусство как бы

вновь её создаёт. «Слово – пучок, и смысл торчит из него в разные стороны», – и именно искусство актуализирует все эти коннотации. В этом отношении очень показательны авангардистские практики, зачастую полностью построенные на обнажении приёма, вскрывающие внутреннюю риторику языка:

До Эйфелевой рукою
Подать – подавай и лезь...
(М. Цветаева.)

Это пример реализации метафоры. Или (тоже у Цветаевой) проводится этимологический анализ слова, воспроизводится процесс словообразования: «Рас – стояния <...> нас рас – ставили» (расстояние – стояние врозь). Стихи открывают и избыточность языка:

Так вслушиваются: в исток
Вслушивается устье,
Так вглатываются в поток,
Вглубь до потери чувства.

Приставка «в-» – уже имеет значение направленности действия внутрь, предлог «в» оказывается тавтологией. Тавтологичность языковой нормы даёт основу сюжету стихотворения. Означенное следование логике материала – одна из универсальных стратегий, позволяющая искусству не повиснуть в пустоте.

«Язык есть дом бытия» – для художественной формы это буквально верно. Из чего же этот дом построен? Любая онтология имеет тенденцию сводиться к разговорам о первоначале. Трудно избежать этого и в наших рассуждениях. Здесь возникает трудность в обнаружении наименьшей семантической единицы художественного языка. Продолжая разговор о литературе, можно утверждать, что эта единица – слово (наименьший самостоятельный значимый элемент языковой системы), но из приведённых выше примеров видно, что и приставка может нести основную семантическую нагрузку. И звук

– сфера, казалось бы, чистой формы, означающее без означаемого – способен порождать смыслы:

Так в скудном труженичестве дней,
Так в трудной судорожности к ней,
Забудешь дружественный хорей
Подруги мужественной своей.

(М. Цветаева.)

Здесь именно звукописью создаётся художественный образ. Слова растворяются в фонетике. Так и корнесловие у Хлебникова основано, скорее, на фонетической заразительности однокоренных слов, чем на умножении смысла вокруг данного корня. Итак, перед нами проступает многоуровневая организация внешней формы, где первоэлементы не могут быть однозначно определены, так как доминирующим носителем смысла становится то один, то другой уровень – какой-то текст мыслит звуками, другой словами, третий целыми фразами, а чаще всего все уровни сочетаются.

Но словарный запас текста – ещё не текст. В языке, помимо лексики, существует синтаксис – так и в произведении есть связи, организующие его элементы в целое. На уровне внешней формы это композиция и ритм. Условно говоря, первая организует пространство текста, второй – время. А пространство и время – такие феномены, которые, сочетаясь, с неизбежностью создают мир. Получается, текст онтологичен по самой своей структуре (и, заметим в скобках, даже искусство немиметическое, тем не менее, создаёт реальность, подобную видимой). Надо, однако, поподробнее остановиться на композиции и ритме.

Ритм наиболее выпукло проступает в поэзии и музыке. «Стихотворение есть реорганизованное время» (Бродский), и в поэзии существует инструментарий для его реорганизации: это цезура (ритмическая пауза), дактилические окончания (два и более безударных слога), пиррихий (пропуск очередного метрического ударения). Да и самый размер – основа стихотворного ритма – задает движение времени в стихе и темп чтения. Трёхсложные размеры, скажем, движутся более сте-

ленно, плавно, для них характерна «монотония сильных ударений на определённых местах» (Жирмунский. С. 136), тогда как в двусложных ударение подвижно. Ямб вообще Аристотель называл самым разговорным размером, а разговорная речь отличается нестрогостью, относительной быстротой, время тут идёт, «словно реченька журчит». Пропуск ударения, правда, сильно меняет это течение, оно становится более широким, даже величественным («Когда волнуется желтеющая нива...»). Впрочем, амплитудой движения более всего поражает акцентный стих, когда даже короткая строка звучит размашисто («Юноше в уста / Богу на алтарь...»), но в ущерб поступательности движения – такой свободный стих более всего похож на качание маятника. Но мало того, что ритм оформляет динамику текста, некоторые исследователи склонны достаточно жёстко увязывать ритм и тематику. Так, Жолковский считает, что пятистопный хорей, ориентированный на лермонтовское «Выхожу один я на дорогу...», всегда связан с темой пути (Жолковский. С. 31). И приведённые им примеры весьма убедительны, хотя трудно поручиться за универсальность этой связи; впрочем, в хорее действительно слышится шаг. Более наглядным здесь, наверное, будет пример из музыки: марш, полька, менуэт, вальс различаются именно ритмом, ритм определяет характер и само содержание этих музыкальных форм. И не будем забывать, что ближайшая и, так сказать, на поверхности лежащая онтологическая основа формы – это содержание. Так что связь ритма и тематики – очень важный для нас момент. Но онтологическая основа ритма ещё более фундаментальна. Ритм, как чередование неких элементов с определённой последовательностью, есть явление природное, бытийное (смена дня и ночи, времена года), а для человеческого организма ритм – основа жизни, дышим мы ритмично, дыхание же всегда связывалось не только с телом, но и с душой. Словом, этот мир «был, есть и будет вечно живым огнём, мерами возгорающимся и мерами затухающим» (Гераклит).

Но вернёмся опять к конкретике. Парадоксальным образом, чередование частей на макроуровне текста оказывается явлением уже композиционным. Впрочем, не зря же был вве-

дён термин «хронотоп», схватывающий единство пространственно-временного континуума. Приведём небольшую выдержку из анализа стихотворения «Шёпот, робкое дыханье...», проведённого М. Гаспаровым (Гаспаров. С. 36–37). «Можно сказать, что образный его ритм состоит из большого движения «расширение – сужение» («шёпот» – «соловей, ручей, свет и тени» – «милое лицо») и малого противодвижения «сужение – расширение» («пурпур, отблеск» – «лобзания и слёзы» – «заря!»). <...> Итак, основная композиционная схема нашего стихотворения – ааА: первые две строфы – движение, третья – противодвижение». И Гаспаров вовсе не противоречит себе. Чередование образов – это явление ритма, но и внутренняя структура произведения, принцип его построения – то есть композиция.

Композиция – наиболее расширительный термин в характеристике формы, потому что она пронизывает все уровни текста, объединяя внешнюю, внутреннюю форму и содержание. Внешняя организация поэтического произведения вновь радуется своей наглядностью: метрическая композиция (деление на стихи) практически общеобязательна для поэзии, её отсутствие ощущается как минус-приём. И за счёт жёсткости этой внешней структуры особенно ясно проступает связь формы и содержания. Приём enjambement`a (поэтический перенос) есть наглядный пример этой связи. Рассмотрим конкретный случай:

Земной свой путь пройдя до середины,
я, заявившись в Люксембургский сад,
смотрю на затвердевшие седины
мыслителей, письменников; и взад-
вперёд гуляют дамы, господины...

(И. Бродский.)

Нас интересуют два слова, стоящих в позиции поэтического переноса: «седины» и «взад-» (это, собственно, только пол-слова). Enjambement возникает при несовпадении границ синтаксической конструкции и стиха: словосочетание «седины мыслителей» не вмещается в поэтическую строку, тем са-

мым содержание оказывается в конфликте с формой, превосходит её. Между тем именно здесь мы видим, как форма становится содержательной: за счёт переноса возникает явление полисемии. Дело в том, что конец строки всегда акцентирован – во-первых, рифмой, во-вторых, метрически обусловленной паузой. И вот мы читаем: «смотрю на затвердевшие седины» – седины, семантически выделенные самой композицией, представляют возвышенный образ «седой старины», времени в камне. Но когда выясняется, что фраза не окончена, этот смысл смещается в область конкретики – «седины мыслителей» – и тем самым снижается. Дальше – ещё больше: «взад-вперёд» – словечко разговорное, Бродский отрывает первую часть, и получается: «смотрю на ... мыслителей, письменников и взад» – уже не разговорное, а просто неграмотное слово; но Бродский это любит – о чём-то важном сказать как можно более грубо, а «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» и есть взгляд назад, в прошлое – своё и историческое. С другой стороны, разрыв слова здесь превращает поэтический перенос в грамматический: переносится слово, не вошедшее в строку. Тем самым, жёсткая поэтическая форма и связанный с ней приём *enjambement* а обнажаются и травестируются. И последнее, что хочется сказать по поводу этого композиционного приёма: он сообщает колоссальную динамику стиху – строка стремится к завершению и не завершается, пространственные границы стиха размываются, чтобы дать волю времени.

И всё-таки композиция – это прежде всего организация пространства, и не только пространства текста, но и пространства смысла. В этом отношении интересна работа Б. Успенского «Поэтика композиции», где композиция связывается с выбором точки зрения. Действительно, точка зрения определяет, скажем, перспективу (особенно наглядно в живописи): является ли пространство произведения внешним по отношению к наблюдателю, или мы находимся внутри текста (рассказ от первого или от третьего лица, прямая или обратная перспектива). Для построения художественного целого важно, чьими глазами увиден мир, то есть какова субъектная

организация произведения. Для наглядности разберём небольшой фрагмент стихотворения Бродского «1972 год»:

Птица уже не влетает в форточку.
 Девица, как зверь, защищает кофточку,
 Поскользнувшись о вишнёвую косточку,
 я не падаю: сила трения
 возрастает с паденьем скорости.
 Сердце скачет, как белка, в хворосте
 Рёбер. И горло поёт о возрасте.
 Это – уже старение.

Казалось бы, чем может удивить субъектная организация лирического стихотворения? Тем не менее, случай интересный. Обычно о лирическом герое мы узнаём по его взгляду на мир, переживанию мира, то есть господствует внутренняя точка зрения – лирика вообще есть разговор от первого лица. Здесь же герой говорит о себе столь бесстрастно и отвлечённо, что его позиция оказывается внешней по отношению к самому себе. Он словно извне регистрирует факты своей жизни (заметим, что глаголы употребляются в несовершенном виде; таким образом, это события не произошедшие, а происходящие, даже не события, а правила жизни). Эти факты – отстранение лирического героя от большого мира («птица уже не влетает...»), недоступность женщин – отстранение от людей, неподвластность тела законам жизни («поскользнувшись, не падаю»), – отмечаются лирическим героем как признаки старения, сиречь отстранения его от жизни, приобщения к небытию. Апофеоза это движение смысла достигает точно в середине строфы, где формулируется физический закон («сила трения возрастает с паденьем скорости»), и взгляд становится максимально обобщённым – это точка зрения безличного абсолюта. С такой высоты увиденное тело человека – просто физическое тело, которое движется по тем же законам, что и катящийся шар. Тем самым обозначен конечный пункт старения как процесса – смерть, «превращение тела в голую вещь». Но после взгляда с точки зрения,

максимально удалённой во времени и пространстве от субъекта, происходит молниеносная интериоризация – биеение сердца может быть увидено (прочувствовано) только изнутри. «Сердце скачет» – значит, человек как биологическое существо ещё жив (впрочем, болен), «горло поёт» – значит, не исчерпан и смысл этой жизни, для поэта всегда заключённый в творчестве («данная песня... – первый крик молчания», сказано, однако, ниже). То есть это те же явления «грядущей трупности», но данные изнутри. Оптимизмом позиция лирического героя не радуется, зато поражает трезвостью и стоицизмом. Венчает всё безличное резюме – отстранённость взгляда восстанавливается.

Вот мы кратко рассмотрели образную систему небольшого текста, его субъектную организацию, коснулись и хронотопа, – то есть разобрали строение внутренней формы. Возникает вопрос: каков её онтологический статус? И обладает ли внутренняя форма бытием; может, она – плод нашего воображения? Вообще-то, это тоже вариант онтологии – укоренённость в читательском восприятии, и чем «чище» форма, то есть чем меньше просвечивает содержание, тем значительнее роль восприятия. Но у текста ещё есть автор, и, что ни говори, это территория, где появляется произведение; произведения не было, автор его «произвёл», и оно стало. Итак, автор – онтологическая основа (ещё одна, зато принципиальная) художественного произведения. Конечно, XX век очень остро поставил вопрос об авторе, но ни в коем случае не упразднил этого феномена. Даже в искусстве *ready made* фигура автора сохраняет актуальность: он не производит предмет, но он производит концепт, трансформирующий предмет в художественный объект. Так или иначе, автор сказывается в тексте, оставляет след: свою психологию, свой интеллект, свое чувство юмора, в целом свое мировосприятие, и чем значительнее художник, тем выше эта «определённость лица», на языке формы называемая стилем.

Некогда стиль был выразителем большой идеологии, это так называемые «большие стили» (египетское искусство, греческая классика, романский стиль...). Индивидуальность ху-

дожника не играла здесь столь значительной роли, так как существовал канон. Форма со всеми её изобразительно-выразительными средствами была укоренена в традиции, а традиция возникала на почве религии, бытового уклада, социального устройства и того духа народа, который сейчас принято называть менталитетом. Начиная с Ренессанса, происходит постепенное разрушение этого базиса, и на первый план выходит личность. Была, правда, предпринята попытка создания стилевого канона в классицизме. Но, механически созданный, он, скорее, подавлял творческие силы, чем аккумулировал их в себе, и большие художники, скорее, разрушали канон, чем обогащали его. Стилль всё более и более становится индивидуальным стилем вплоть до искусства модернизма, где самовыражение оказывается зачастую единственным смыслом творчества, а новизна, ни-на-кого-непохожесть — главным критерием художественности. Очевидно, эта крайность модернизма вызвала столь подчёркнутое отрицание индивидуальности в постмодернизме, который словно ощущает тоску по какой-то более фундаментальной онтологии, чем укоренённость в авторском сознании. И он действительно обретает её — в культурной традиции, вернее, в тех формах, образах, «архетипах», которые она по себе оставила. Художественная форма сама подсказывает этот путь, поскольку порождается не только авторской активностью, но и филиацией уже имеющих форм (на этой основе существует такое явление в искусстве, как жанр — исторически устойчивый способ организации формы и содержания). Поставив под сомнение автора и самое реальность (обнаружив её симулятивный характер), постмодернизм абсолютизирует бытие знаков как единственно возможный вариант онтологии, что порождает знаменитую интертекстуальность. Постмодернистский текст склонен расползаться вширь, однако вертикаль в искусстве никто не отменял. Неклассическое искусство так же выражает дух времени, господствующие ценности, строение и состояние мира, как это делало искусство «больших стилей» — форма не может не быть изоморфна содержанию (так, Цветаева по поводу своих стихов: «Не о революции, а она: её шаг». Т. 5.

С. 333). В постмодернизме этим содержанием является, на наш взгляд, исчезновение ценностно-организованной реальности – то есть реальности, имеющей отношение к человеку (ведь ценности – это всегда человеческие смыслы в мире). На месте прежних ценностей обнаруживается «пустота». Высказать эту пустоту, передать мир «в чистом, то есть без примеси нашей жизни, виде» и пытается перегруженная знаками постмодернистская форма. Между тем человек не может существовать в пустоте, или, во всяком случае, это очень несчастное существование (потому так жутко читать постмодернистские тексты). Здоровый же организм стремится к счастью и полноте бытия. Вот и приходит на смену постмодернизму «неотрадиционализм», или «неосентиментальность»:

... Осенённые листвою,
небольшие мы с тобой.
Но спасёмся мы с тобою
Красотою, Красотой!
Добротой и Правдой, Лёва,
Гефсиманскою слезой,
влагой свадебной багровой,
превращённою водой!

(Т. Кибиров.)

На расчищенном постмодернизмом месте вновь утверждаются осмеянные, умершие старые ценности.

Так же и мы завершим наши рассуждения совсем не оригинально, а вполне традиционно. Онтология художественной формы имеет две составляющих: субъективную и объективную. Первая относится к творческой активности автора и воспринимающего: автор есть территория порождения новых художественных форм и смыслов, воспринимающий – территория их возрождения (территория потому, что творческая активность – не обязательно волевой акт, это может быть просто открытость смыслу). Объективная составляющая предполагает наличие некоего «мира», где эти субъекты существуют. Организация и феноменальное содержание этого мира структурирует и насыщает чувственными образами художественную форму. Это

может быть мир социума или потусторонний мир, он может быть жёстко структурированным, фрагментарным или иметь энергичную природу, – всё это скажется в художественной форме. Он даже может быть пустым, и тогда художник оставит чистым лист, а музыкою будет тишина. Но она не будет долгой, ведь у художника в распоряжении есть материал, обладающий огромным потенциалом эстетической выразительности – слово, звук, краска...

И новый Дант склоняется к листу
И на пустое место ставит слово.

Литература

1. **Бродский И. А.** Письма римскому другу. – СПб., 2001.
2. **Цветаева М. И.** Сочинения: в 7 т. Т. 1, 2, 5.
3. **Гаспаров М. Л.** О русской поэзии. – СПб., 2001.
4. **Жирмунский В. М.** Поэтика русской поэзии. – СПб., 2001.
5. **Жолковский А. К.** Блуждающие сны. – М., 1992.
6. **Успенский Б. А.** Поэтика композиции. – СПб., 2000.
7. **Эпштейн М. Н.** Постмодерн в России. – М., 2000.

Г. А. Брандт*

Слово и тело на театральных подмостках: онтологическая сторона основного вопроса

Между телом и смыслом в области культуры нельзя провести границы.

М. Бахтин¹

Современная культура отчетливо тяготеет к театральности. Представление, как таковое, все очевидней становится парадигмальным по масштабу феноменом. Это видно и по тому, как другие виды искусства – живопись, музыка, литература и проч. – все больше обращаются к перформативным технологиям, это видно и в сфере внехудожественной. Возрастающая роль имиджмейкеров в политике, рекламы как формы представления товара в экономике, института менеджмента в самом широком социальном пространстве, – лишь отдельные проявления общего процесса театрализации культуры, ее перформативного оборачивания.

Хотя, может быть, дело не в культуре, которая всегда была в том или ином виде перформансом, *представлением* (как в головах людей, так и в открытом социальном пространстве) их собственного бытия. В действительности дело может быть в процессе нашего все более ясного понимания ее субстанциональной природы, которая и есть собственно игра, представление, театр. А если идти по этому пути дальше, то окажется, что не только культура, но и вся человеческая жизнь

* *Галина Андреевна Брандт* – доктор филос. наук, доцент, зав. кафедрой социально-гуманитарных дисциплин Гуманитарного университета.

¹ *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 334.

в социуме есть не что иное, как серия синхронных и диахронных спектаклей, что давно заметил классик, увидев мир как театр и людей как актеров в нем. И поэтому в театре, как в зеркале или даже как через увеличительное стекло, можно подсмотреть то, что в бытийной сфере оказывается скрытым для нас за «занавесом» нашего мышления. Ведь мышление — и это известно давно, по крайней мере со времен Гуссерля, — не только открывает мир для человека, но имеет свойство и закрывать, занавешивать его. Потому что оно направляется, как правило, только по определенным, давно проторенным дорожкам, выдавая эту расчищенную парковую зону мировых зарослей за весь лес. Если говорить ближе к делу (и телу), то и себя человек воспринимает *определенным* образом. Предел этот положен системой дуалистического мышления, в которой мое «я» *обладает* телом, управляет им, т.е. где «я» существует где-то «над» телом, в духе ли, в сознании, в разуме или душе. «Я» располагается в пространстве активного/субъектного/определяющего, «тело» — напротив, в пространстве пассивного/объектного/определяемого. Театр, моделируя жизнь, — не важно реалистически, сюрреалистически, абсурдистски и т.д. — указывает, что приоритеты расставлены, мягко говоря, не точно. Он, подобно психоаналитику, сводит нас с «дорожки» прямо в «бурелом», открывая совсем иные механизмы функционирования моего «я», роли и значимости в нем тела и помогая тем самым избавиться от привычки мыслить себя в декартовской системе приоритетов². Как формулирует задачу Валерий Подорога, «... нам было бы важно научиться размышлять о собственном телесном опыте не с позиций нормативной установки, а с позиций нашей возможности быть в живом мире в качестве живого, обладающего те-

² Хотя широко известно, что еще задолго до Декарта политические репрезентации тела были фундированы принципами соматофобии: тело для античных философов, как правило, «предатель» и/или «тюрьма». «Мыслю, следовательно, существую» Декарта, как и «Я есть мышление» Гегеля, — лишь развитие этой традиции. Но Декарт связал оппозицию *res cogitans* (мышление)/*res extensa* (тело) с самими основами познания, сделав ее универсальным принципом рефлексии и саморефлексии субъекта.

лом и «духом» существа. Я бы добавил: не просто «обладающего телом», но и телом, которое (мной) обладает. Отсюда важность различия между телом, которое «нам принадлежит» и которое мы называем «своим» телом, и которому мы «принадлежим» и по отношению к которому не можем воспользоваться предикатом присвоения, ибо, принадлежа ему, мы не в силах его присвоить»³.

Как известно, первоэлементом театрального языка является действие. Это синтетический феномен, который может быть лишь условно структурирован, то есть разведен на слово, интонацию и телесное состояние, телесный топос актера. Все эти микроэлементы могут находиться в гармонии, в смысловом единстве, но часто бывает по-другому. Упрощая и схематизируя ситуацию, приведем пример: сакраментальное «я тебя люблю» может быть сказано в самых разных интонационных вариациях, от полного страсти пафоса до уничижительной иронии. Но и в последнем случае совсем не всегда очевидно, что «правда» за интонацией, а не словом, так как герой может, к примеру, лишь «изображать» иронию, пытаясь дистанцироваться через нее от действительно охватившего его чувства, но она – правда – всегда «проявится» в телесном состоянии изображаемого человека. За телом в театре, как правило, остается последнее слово, оно – главное место подлинного переживания персонажа. Даже когда слово оказывается с усиливающей и подкрепляющей его интонацией на одной чаше весов против «жизни» тела на другой, вторая, как правило, оказывается весомей в определении смысла происходящего⁴.

³ *Подорога В.* Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995. С. 8.

⁴ Например, в спектакле Екатеринбургского ТЮЗа «Дневник Анны К.», поставленном Анатолием Праудиным по роману «Анна Каренина», есть сцена, где Анна говорит Вронскому о своем разрыве с Карениным, о своей беременности, о том, что вся жизнь ее теперь принадлежит ему. Вронский как будто внимательно ее слушает, говорит все положенные слова, говорит их с вполне адекватным такому моменту чувством, только все равно по еле уловимым движениям, по «состоянию тела» обнажается его какая-то внутренняя суетливость, он рассредоточен или сосредоточен на чем-то другом. У него есть малозначимая, на первый взгляд, фраза, которая пробрасывается актером без всякого акцента: «Пройдемте в аллею, здесь нас могут заметить». Но язык тела «говорит» ее в «полный голос», перекрывая текст вербальный.

Показать, что такая субординация «слова» и «тела» в театральном искусстве универсальна и воспроизводится на всех этапах создания спектакля — и есть цель настоящей статьи.

Начнем с режиссерского прочтения пьесы. Прежде всего, интересно отметить совпадение открытых сравнительно недавно техник чтения литературных текстов с той работой, которую всегда в той или иной степени проделывал режиссер со времени появления этой профессии в истории театра. Вот как, используя новые техники, «читает» романы Ф.М. Достоевского Валерий Подорога.

Начиная свою статью «Человек без кожи», он в качестве эпиграфа приводит замечание А. Ремизова: «Достоевского читают глазами для острого развлечения, а о том, что он показывает, не задумываются — голова не подготовлена»⁵. В. Подорога и пытается увидеть то, что *показывает* Достоевский, по сути дела рассказать тот спектакль, который разыгрывается на страницах его романов. Он предупреждает, что на самом деле увидеть это непросто, что для видения «мы должны обрести новые психофизиологические и смысловые автоматизмы», поскольку «мы как читающие должны сместиться из нарративного плана (а к нему я отношу риторические, сюжетные, морально-нравственные и идеологические ценности текста) в поперечный ему телесный план, исключаемый нарративным»⁶. *Видеть*, утверждает В. Подорога, это значит отказаться от языка, который скрывает видимое, это значит вступить в борьбу с языком; только преодолев тоталитарность его воздействия в литературном произведении, можно осуществить смещение из языка в видение. Вот как это происходит: «Я вижу тела: тела алкоголические, истерические, эпилептоидные, тела-машины, тела-жертвы и т.п., но не вижу и не могу видеть субъектов, наделенных сознанием, волей, следующих за произволом авторской идеологии. Я отка-

⁵ *Подорога В.* Человек без кожи // *Философия по краям: Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии РАН.* М., 1996. С. 77.

⁶ Там же.

зываюсь принимать за единственную реальность ту, на которую указывает и которую непрестанно комментирует язык... Девиз: видеть – то, что невидимо! И поскольку мы уже не можем видеть ничего, кроме тел, кроме действующего «здесь и там» потока телесных сил, мы остаемся (на время) бесчувственными к игре и конфликтам «сознаний», к голосам, заявляющим о своем присутствии в мире и требующим от нас напряжения слуха. Мы остаемся глухими, мы можем лишь видеть и поэтому усматриваем в них все то же утверждение телесного плана, борьбу тел и их гибель... Я склоняюсь над этими великими текстами и читаю, но так, словно не знаю, что это литература...»⁷

Вероятно, есть основания утверждать, что режиссер и есть читатель с особыми «психофизиологическими и смысловыми автоматизмами» работы с текстом, автоматизмами его телесного виденья. Послушаем, как А. Эфрос «читает» образ Ирины в «Трех сестрах» Чехова.

«... Нужно проникнуть в эту Ирину тоску о труде.

Ирина проснулась – голова болит, и впереди несуразный день. Отец приучил вставать рано. Проснулась и лежит с открытыми глазами... Облик должен быть не какой-то отвлеченный, приглаженный, не вообще тургеневско-чеховский, а собственный, живой такой, какой мы сегодня сможем воспринять... Проснулась, сидит на кровати, волосы еще не расчесаны, губы кусает, лоб нахмуренный, одеяло смято...

Но сегодня совсем иное настроение. И голова не болит. И будто все ясно. Просто – решила, надо все поменять. Поменять все течение своей жизни. Взять и резко изменить что-то... И весь акт она задумчивая и странная. Думает так мучительно, что Тузенбаху кажется, что что-то с ней случилось и что нужно ее успокаивать и утешать. Она именинница, и в белом платье, но жизнь представляется ей сорной травой, которая заглушает всю их семью.

Затем она поступает на телеграф. И во втором акте приходит после работы домой. Опушенная, придавленная, нервная... Сил никаких нет, желаний нет. Каша всяких мыслей в

⁷ Подорога В. Указ. соч. С. 78.

голове. Почти весь акт молчит или сумрачно ходит по комнате, где-то вдали от всех, а потом, зажав уши и будто прячась от звуков гармошки, на которой за окном играют ряженные, шепчет: «В Москву, в Москву, в Москву...»

В третьем акте – вышла, будто от кого-то убежала, забралась на тахту с ногами, отгородилась подушкой, забаррикадировалась – все мешают, народу много, ничего не успеть, ни обдумать, ни понять. Все куда-то мчится, и наваливается, и превращается в какой-то кошмар. И хочется из этого кошмара как-то выскочить, просто-таки выскочить физически. Будто откинула что-то от рук, от головы, метнулась в одну сторону, в другую – не освободиться. И закричала. Ольга ее обхватила и стала удерживать от метаний, от истерики.

А в конце акта – пугает каждый шорох, каждый звук, и черт знает что мерещится за привычным для всех стуком в пол Чебутыкина. Я всегда пропускал, что в четвертом акте Федотик фотографирует на прощанье именно Ирину и Тузенбаха... Она вроде почти его жена, почти учительница. Какая-то притихшая, послушная, в темном пальто. И все повторяет про себя, как бы уговаривая и успокаивая себя: «Сейчас придет подвода... сейчас придет подвода... вещи уложены... вещи уложены».

Да, да, остановлюсь на этом... остановлюсь на этом! Остановлюсь на этом...»⁸

Может быть, еще отчетливей, так сказать «первичность» тела выступает в процессе воплощения режиссером своего *виденья* пьесы на сцене, перевода его в действенную плоть, материальное тело спектакля. К.С. Станиславский – основатель традиции психологического театра, основная цель которого состоит, по его утверждению, в воссоздании на сцене «жизни человеческого духа», был убежден, что «только через правильную организацию жизни человеческого тела актер может вызвать к деятельности и закрепить жизнь человеческого духа роли»⁹. Из этого убеждения рождается один из главных методов работы актера

⁸ Эфрос А. Репетиция – любовь моя. М, 1993. С. 95–97.

⁹ Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. М., 1954. С. XXV.

над ролью Станиславского – метод физических действий. Его лучшие ученики продолжали эти традиции. Особенно интересно в этом смысле обратиться к понятию психологического жеста в школе Михаила Чехова: «Мы постигали закон, который проявляется в том, что актер, многократно проделавший одно и то же волевое и выразительное движение, движение, имеющее определенное отношение к тому или иному месту роли, получает в результате соответствующую эмоцию и внутреннее право на произнесение относящихся сюда слов. От движения шли мы к чувству и слову»¹⁰. М. Чехов разрабатывает ряд практических упражнений, основываясь на положениях работы Р. Штейнера «Эвритмия – искусство видимой речи». Первое из них, например, буквенная ритмика: «Ты делаешь возможно полно ритмически какую-нибудь букву (например, он описывает как надо вытянуть руку при «делании» буквы «i»). Затем переводишь чувство этой буквы, переживание мускулами этой буквы вовнутрь души и с этим переживанием, с этим чувством произносишь затем без жеста – букву. От этого упражнения в тебе остается навсегда *Gegenbild*, *Gespenst* (отражение, призрак) этой буквы, и он будет делать свое дело во время твоего говорения со сцены»¹¹. Он обращается к давно волнующему культурологов и философов феномену способности «мыслить телом» древнего грека и обосновывает, как полезно современному актеру делать пять основных древнегреческих гимнастических упражнений (бегать, прыгать, бороться, метать диск и копье – у каждого своя конкретная «мыслительная» задача») для обретения этой способности¹².

Так или иначе, идею приоритета тела в процессе освоения роли актером отстаивали многие выдающиеся режиссеры. Известна «биомеханика» как основной педагогический метод воспитания актера в системе В.Э. Мейерхольда, теория трансгрессии актерского тела Г. Крэга. Е. Гротовский, по его собственному признанию, «рисовал» свои спектак-

¹⁰ Чехов Мих. Путь актера. М.: Согласие, 2000. С. 158.

¹¹ Там же. С. 201.

¹² Там же. С. 201–202.

ли с помощью алфавита актерского тела*. Но, может быть, самым радикальным в ряду реформаторов данного направления можно назвать Антонена Арто: «Я спешу это немедленно высказать, – театр, который подчиняет режиссуру и постановку (т.е. все, что в нем есть специфически театральное) тексту, – это театр идиотский, безумный, поставленный на голову, театр бакалейный...»¹³

Совсем недавно автору этих строк вспоминалась теория театрального тела, «тела без органов» А. Арто, когда мы с группой студентов были приглашены на экзаменационный показ этюдов студентов 1-го курса актерского отделения Екатеринбургского государственного театрального института. Этюды ребята придумали сами, и перед зрителем, как на параде, предстал набор экстремальных состояний человеческой телесности: хохот-крик надышавшихся «мешков» мальчика и девочки, визг ужаса наблюдающих весь этот процесс подружек, 10–15-минутная истерика брошенного в детдоме ребенка или – в другом случае – тщетно бьющегося у закрытой двери молодого человека, ломка наркомана и т.д. На обсуждении среди критиков, в частности, возник закономерный вопрос, имеют ли эти «физиологические отправления», пусть и точно сделанные ребятами, отношение к искусству. Руководитель курса

* Вот свидетельство «очевидца», наверное, самого известного из его спектаклей, «Акрополис»: «Гротовский перенес действие пьесы на территорию концлагеря Освенцим, где человеческие существа, внешне мало напоминавшие людей, проводили последние дни и часы жизни в ожидании близкой смерти в печах крематория. Их монотонное хождение взад-вперед, их умопомрачительная пластика, их сосредоточенная озабоченность на чем-то своем, нутряном, их убаюкивание друг друга, мерный цокот их деревянных башмаков, их пение позволили режиссеру получить такой сгусток формы, которую, возможно, не имел ни один театральный спектакль. Актеры были настолько сосредоточены на сути, на голой экзистенции происходящего, творящегося на наших глазах действия, что спектакль, почти напрочь лишенный вещной атрибутики, становился зловещим документом, партитурой импульсов и реакций человеческого организма на предлагаемые нечеловеческие обстоятельства» (Пайкова Л. Памяти театрального пастыря // www.russ.ru/culture/20000315_paikova.html).

¹³ Арто А. Театр и его двойник. СПб., 2000. С. 131.

Вячеслав Кокорин объяснил, что переживание подобных состояний на сцене – один из необходимых для школы этапов формирования актерской телесности. Как выразился бы А. Арто, это атака на «организм» тела, попытка высвободить его, дать ему возможность обрести способность преодолевать «культурно-принудительные формы речевого поведения». Об этом он много писал, разрабатывая, в частности, *технику крика* актера («Никто не умеет больше кричать в Европе, и главное, актеры в трансе не способны уже закричать. Они умеют только разговаривать...»), поскольку в крике раскрывается другой порядок жизненных сил: «Я кричу внутри своего каркаса из костей, внутри полости своей грудной клетки, которая обретает непомерную важность перед оцепеневшим взглядом моего сознания»¹⁴. Режиссеру-педагогу важно, чтобы актер не *говарил словами*, или, иначе, не переносил свое состояние в слова, не перекладывал на них ответственность выражения, утрачивая тем самым столь необходимую для актера «телесную свободу и близость».

И наконец, на этапе восприятия спектакля – умение *видеть* связано прежде всего со способностью воспринимающего преодолевать тоталитарное воздействие языка*, уметь читать язык тела, а еще точнее – способность воспринимать действие во всем объеме напряженного взаимодействия сказанного слова, выраженной интонации и, главным образом, разво-

¹⁴ *Арто А.* Указ. соч. С. 161.

* Уже не один год автор этих строк ведет небольшой спецсеминар по языку театра среди студентов нетеатрального вуза, для которых это обязательный, факультативный курс, из разряда «по выбору». И всегда бывает удивительно убедиться, насколько мы в своей первоначальной установке восприятия спектакля, как правило, ориентированы на приоритетное доверие слову, как трудно ее снять, преодолеть. Нормативная установка дуалистического мышления, отдающая приоритет слову как основному проводнику духа, сознания, «я», срывается и здесь. Вспоминается свидетельство известного российского театроведа Марины Дмитриевской, воспитавшей в С.-Петербургской академии театрального искусства не одно поколение театральных критиков, что на втором или третьем году обучения ее студенты учатся смотреть спектакль, в самом буквальном смысле заткнув уши...

ра чивающейся на их фоне жизни тела (как телесного существования изображаемого персонажа, так и разворачивающейся материальной жизни самого спектакля – рисунка мизансцен, сценографии, света и т. п.). Однако это лишь одна сторона дела (и опять же тела). А. Арто писал о том, что необходимо также учить зрителя слушать на спектакле *свое* тело и через него постигать художественные смыслы: «Музыка действует на змей не оттого, что она несет им духовную пищу, а оттого, что змеи длинные, они свиваются на земле в длинные кольца, их тела почти целиком соприкасаются с землей, и их музыкальные вибрации, сообщаясь земле, достигают их, как очень легкий и продолжительный массаж. Так вот, я предлагаю обращаться со зрителями, как заклинатели со змеями, учить их прислушиваться к собственному организму и с его помощью постигать самые тонкие вещи»¹⁵.

Процессы «телесного» функционирования театрального действия в практике современного театра обнажаются особенно отчетливо. Читая вышеприведенный пассаж А. Арто, трудно, например, не вспомнить спектакль, получивший гран-при Екатеринбургского областного фестиваля «Браво» – «Ромео и Джульетта» театра драмы в постановке Николая Коляды. Режиссер и вправду как будто заклинает зрителя, вовлекая его в ритмическую медитацию какого-то первобытно-синкретического действия движущихся под современную музыку, как и музыку шекспировского текста (их значимость в спектакле – равновелика), тел персонажей известной трагедии. Показательно, что Коляда – сам драматург, один из наиболее известных и плодovitых в современной России – едва ли не демонстративно «снижает» значимость шекспировского слова в спектакле (текст чуть не на треть купирован, многие его куски функционируют в спектакле скорее как «шумы», как звуковое сопровождение действия, как в собственном смысле – «музыка»), густо «замешивая» его прежде всего на актерской телесности, на изобразительно-музыкальных средствах теат-

¹⁵ Арто А. Указ. соч. С. 172.

рального образа. Спектакль вызвал острые споры как в местной, так и в центральной прессе, хотя, кроме екатеринбургского гран-при, факт номинирования спектакля на главный национальный фестиваль России «Золотая маска» свидетельствует в любом случае о неординарности его художественного качества.

В 2003 году лучшим спектаклем малой формы на «Золотой маске» был признан спектакль Камы Гинкаса «Дама с собачкой» московского ТЮЗа. В заключение позволю себе привести краткое описание этого спектакля, написанное мной для одного театрального издания задолго до фестиваля «Золотая маска», как и текста настоящей статьи, где, тем не менее, тема ее отчетливо звучит уже в самом названии.

Тела ходили рядом с текстом

В спектакле Камы Гинкаса «Дама с собачкой» собачки нет. И на даму героиня Юлии Свежаковой в первой половине спектакля тянет с большой натяжкой. Ни зонтика, ни белого платья. В пляжном полосатом то ли костюме, то ли купальнике она валяется на песке, задрав ножку, и зазывно поигрывает на ней пальчиками. Получается легко: мухи слетаются тут же. Она ведь, действительно, вся медовая, медная, рыжая, ярко-рыжая. Среди мух, в интересных подтяжках для носков и тоже полосатом пляжном неглиже, вьется и Гуров (И. Гордин). А ялтинский роман Гурова с Анной Сергеевной в спектакле – обыкновенная история о том, как муха села на варенье.

Рассказ Чехова провоцирует плавное чтение. Плавное и послушное. Все события, взрывоопасные по степени плотности, оказываются здесь подернутыми легкой импрессионистской дымкой. Наверное, все дело в тональности: спокойный ритм повествования задает и тип чтения. Московский ТЮЗ в новом спектакле отказывается обманываться плавным покоем чеховской интонации. Он прорывается «за» нее и видит знакомую историю совсем в иной температуре тела.

«Тела ходили ходуном»: со сцены льется знакомый текст, а тела неистовствуют. Анна Сергеевна, накинув на свой полосатый купальник что-то бело-прозрачно-летающее, сама летает, изгибаясь, прыгая, играя со шляпой Гурова, как курортная дурочка в нервном предчувствии будущих страстей. Тело Гурова ведет себя в точном соответствии с правилами поведения «мухи» в данной ситуации, мухи не очень нетерпеливой, временами скучающей, но близко видящей цель. Текст рассказа здесь поделен на четыре тела: рядом с гуровским и Анны Сергеевны куролесят еще два – ведущих-клоунов? двойников Гурова? тайных агентов чеховского письма (А. Таранжин и А. Дубровский)? Они «ходят» рядом с текстом – следуют ему, но непослушно, считывая в его «умолчаниях» недозвоненные интонацией смыслы.

В результате зрителю рассказала страстная, ерническая, очень чеховская история о том, из какого сора растут стихи. Как обычная курортная интрижка обернулась трагедией настоящей любви, той любви, от которой тела не взмывают, напротив – никнут, придавленные громадностью чувства и неизбежностью страданий. Наверное, такую и имел в виду Бердяев, когда писал про охватывающую все его существо вселенскую печаль при виде людей, по-настоящему любящих друг друга.

В. Ф. Чирков*

Дом как предельное духовное значение места в поэзии Арс. А. Тарковского

Живите в доме – и не рухнет дом!
Я вызову любое из столетий,
Войду в него и дом построю в нем.
(Арс. А. Тарковский. Жизнь, жизнь. 1965.)

С архаических времен дом как предельное значение места (пространства) понимался в материальном и духовном значениях¹. Именно в доме (жилище) становилось осмысленным (ибо было структурировано по законам архитектонического) бытие человека. Дом, взяв на себя роль материальной, сакральной, эстетической и информационной организации жизни человека, корреспондировал в себе региональную (местную) и сословную организацию пространства²; в этом качестве наполнялся онтологическими, то есть сущностными для повседневного бытия человека значениями. И эти значения никогда не были противопоставлены пространству мира вообще, потому что дом есть реплика внешнего мира, уменьшенная до масштабов человека³.

* **Владимир Федорович Чирков** – кандидат филос. наук, доцент кафедры «Дизайн, реклама и технология полиграфического производства» Омского государственного технического университета.

¹ См: **Байбурин А. К.** Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., «Наука», 1983. **Цивьян Т. В.** Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Труды по знаковым системам, 10. Тарту, 1978; **Иванов Вяч. Вс.**, **Топоров В. Н.** Славянские языковые моделирующие системы. М., 1965.

² **Байбурин А. К.** Указ. соч. С. 9. Признание местной (территориальной) и сословной составляющих в организации дома подтверждает наши выводы о природных и этносоциальных основаниях бытия человека, которые уместаются хронотопические представления всего-во-всем.

³ **Цивьян Т. В.** Указ. соч. С. 65.

Установившись в том, что дом есть «первоклетка» бытия человека, что дом есть материальный и культурный, метафизический объект, мы попытаемся рассмотреть его именно в этих двух дискурсах. С этой целью обратимся к культурным текстам – поэзии дивного русского поэта XX века Арсения Александровича Тарковского. Характер поэзии Арс. Тарковского позволяет увидеть в «доме» и жилище, и место бытия человека в духовном измерении.

Необходимо небольшое предуведомление. Поэт Арс. А. Тарковский был этически привязан к «дому» и видел в нем сущностные смыслы бытия человека в предельно конкретном месте, исполненном высокой поэзии, но построил свою картину видения мира и понимания жизни человека через профанное, повседневное, обыденное. Дом и его «население» предстают у Арс. А. Тарковского как «свой» мир, родной, близкий и очень личный, приватный, в котором таятся величайшие этические и онтологические смыслы: «Живите в доме – и не рухнет дом». Житие в доме Арс. Тарковского есть бытие духовное, не исключающее бытового, рутинного, физического, которые у него непременно пантеистичны, – редчайший случай в советской поэзии⁴.

Арсений Александрович Тарковский родился в городе Елизаветграде⁵ Херсонской области в 1907 году. Место рождения и детство, проведенные в степном ландшафте, не просто наложили печать на жизнь будущего поэта, но предопределили его мироощущение и мировоззрение, базирующиеся на пантеистическом мироощущении; фактор степи, природы и максимальная близость к ней оказались для поэта определяющими. Именно об этом говорят стихи, об этом же свидетельствуют люди, близко знавшие Арсения Александровича. Поэт Юрий Кублановский говорит: «Пантеистическая органика – доминанта лирики А.Тарковского <...> Не

⁴ При анализе будем обращаться к сборнику стихов «Благословенный свет». См.: Тарковский Арс. А. Благословенный свет / Предисловие Ю. Кублановского; Составление М. Тарковской. СПб.: Северо-Запад, 1993. Ссылки делаются на данное издание, в тексте.

⁵ С 1924 года – Кировоград.

только время, но – шире – все бытие воспринимал и ощущал он в нерасторжимом единстве, а личность своего лирического героя – как микромир, вмещающий в себя все элементы: от космических до глубинно кровных и родовых...»⁶ Бытие Арс. Тарковского – прежде всего бытие его самого в неразрывном слиянии с тем универсумом, в котором он в данное время пребывал, никогда не забывая о физической стреле времени, которая нанизывала на себя все события его жизни. Бытие Арс. Тарковского слитно с природой, с местом, где он в данное время пребывал (город, деревня, госпиталь, купе поезда, его квартира или дача).

У Арс. Тарковского нет привычной (ренессансной) оппозиции между внутренним домом и внешним пространством. Они у поэта едины, дополняют друг друга, взаимопроникают и взаимообогащаются. Потому что в центре стоит «дом» как метафизическая модель трансцендентного мира, которая становится имманентной бытию конкретного человека. Особенность пантеизма как религии и мироощущения Арс. Тарковского заключена в способности носителя этой религии видеть весь мир одушевленным, с душой, вот почему предметы, вещи, дома и улицы, листва и вода в речке и, конечно, люди, – все! и всё общается между собою, на равных. Всё живо, одухотворено – в высшем смысле этого душевного слова. Ни на шаг от пантеизма, анимизма. Главным объектом этого общения становится дом, в прямом физическом смысле слова и в метафизическом. Дом – это жилище, это природа, потому что она тоже дом, это Россия, потому что она Родина: «Русь моя, Россия, дом, земля и мать» (С. 59).

В стихотворении 1946 года «Дума» поэт говорит: «<...> а там, где жизни ждал <...> у древних трав под спудом <...> / я стал каким-то чудом» (С. 104). «Какое-то» свое чудо он назовет через восемнадцать лет в стихотворении 1962 года «Степная дудка» – «За желть и жёлчь любил я этот край / И говорил – Кузнечик мой, играй!» (С. 244). Поэт видит животворящую силу природы, особенно в бесконечно любимой

⁶ Кублановский Ю. Предисловие // Тарковский Арс. А. Благословенный свет. С. 7.

им листве, образ которой проходит лейтмотивом через все творчество. Листва – и продолжение, и – начало поэта: «Листва древесная – я должен стать листвою / И каждому зерну подать я должен голос» (С. 105). «Людская плоть в родстве с листвою» (С. 123) – строчка, заставляющая вспомнить Леонардо да Винчи, и не только его манускрипты, но и рисунки карандашом, передающие «живую» плоть растений.

Аналогия не случайная, потому что «все на земле живет порукой круговой» (С. 105) и раскрывает человеческие представления о хронотопическом измерении места и его культуры. И особенно это убедительно потому, что поэт всегда конкретен, предметен в своих поэтических размышлениях, в центре его поэтического внимания всегда человек, предмет природы или рукотворная среда, исполненные животворящего начала. Строка «Беспокойная близость природы» отсылает читателя к истоку – «Ищу себя не в ранних песнях, / А в росте и упорстве их (деревьев. – В. Ч.)» (С. 121) и именно потому, что все от «матери-земли», которая «одарила своих питомцев» (С. 121), и прежде всего тех людей, которые должны, глядясь в нее, учась у нее, «свое лицо узнать» (С. 121). И поэт добивается своего: «И когда-то во мне находили слова / Люди, рыбы и камни, листва и трава» (С. 146).

Мировосприятие поэта имело свои особенности, оно было метафизическим, «не знавшим линейного исторического развития» (Ю. Кублановский). Поэт во все периоды своего творчества был метафизичен, он воспринимал бытие как бытие сейчас, как продолжение непрекращающегося бытия природы и осознание человеком длящегося бытия как «витального процесса самого по себе»⁷, говоря словами идеолога бергсоновского витализма в искусствознании Герберта Риды, к взглядам которого, думается, был так близок Арс. Тарковский.

И в стихах ранних, и в совсем поздних сочинениях все то же «живое» восприятие, переживание бытия в целом, бы-

⁷ Цит. по: Burnham / Beyond modern sculpture. The effects of science and technology on the sculpture of this century // «Новый мир искусства» (НoМИ). 2004. № 4. С. 50.

тия природы – «накопленное», «насобиранное», ибо все, что делает человек в опыте своей жизни, имеющего свое место – дом, природу, родину, – есть становление себя через дление путем накопления. Как писал автор теории дления Анри Бергсон, «это творчество себя собою является тем полнее, чем лучше мы умеем размышлять о том, что делаем <...> для сознательного существа слово «существовать» значит *изменяться*, а изменяться, значит, *созревать*, созреть же – это бесконечно созидать самого себя»⁸.

В 1958 году, еще не имея ни одного изданного сборника стихов⁹, маститый поэт вновь и вновь пишет строчки, часто повторяющиеся в разных вариациях:

И я ложусь в листву осеннюю,
Дышу подспудицей грибной.
Мне грешная моя, невинная
Земля моя передает
Свое терпенье муравьиное
И душу крепкую как йод (С. 189).

Для выражения идеи сращенности с природой автор прибегает к очень выразительной, экспрессивной метафоре –

Лежу, а жилы чудом сращены
С хрящами придорожной бузины (С. 203).

И это происходит потому, что автор жил на свете единственно для «травы и звезд, бабочек и детей» (С. 206). Мы знаем, что Арс. Тарковский – не единственный, кто у природы был в учениках. Снова вспомним Леонардо да Винчи, который наставлял: «Природа – учительница живописцев», и не забудем Гёте, он прошел путь от пантеиста в раннем периоде

⁸ Бергсон А. Творческая эволюция. М. – СПб.: Русская мысль, 1914. С. 6, 7.

⁹ Впервые авторский сборник появился в свет только в 1962 году, когда поэту было 55 лет.

творчества до серьезного научного объяснения природных явлений, в том числе явлений хронотопа в природе. Арс. Тарковский, можно сказать, следовал по стопам Гёте. В стихотворении «Карловы Вары» автор просит птиц петь, «<...> пока по холмам / Бродит грузный и розоволицый / Старый Гёте, столь преданный вам» (С. 207). Более того, автор сам готов превратиться в часть природы и «застыть, как смола на соснах» (С. 208)¹⁰. В конце жизни, в 1978 году, поэт напишет дивное музыкальное, по ритмике былинное, стихотворение «Сколько листвы намело», в котором рефреном пройдет мысль о способности природы укреплять человеческие сущностные силы: «Листья, братья мои, укрепите меня в этой жизни» (С. 337). Такова бытийная философия поэта, верящего во всебожие природы, ее витальные силы.

Арс. Тарковский не ученый, он поэт-метафизик, постоянно пребывающий в пространстве своих интуитивных ощущений и осмысливающий эти ощущения, и в этом своем качестве редкостно цельная творческая личность. Он вовсе не озабочен каузальностями в природе, он констатирует то, что видит и переживает, подмечая в наблюдаемом поэтическую и музыкальную картину мира и человека в ней, и всегда только

¹⁰ В последней трети XX века пантеистические, языческие, натурфилософские воззрения, порой в самых причудливых сочетаниях (что поделаешь, постмодернизм!) имели сильное распространение в изобразительном искусстве. В частности, в творчестве красноярского художника Н. И. Рыбакова «смола на соснах» становится предметом не только эстетического любования, сколько пластической метафорой переживания продолжения мира и внутреннего (своего) сознания, насквозь проникнутого идеями метафизического бытия человека, прочно привязанного к месту. Кроме того, изобразительный материал в живописи Н. Рыбакова – есть средство идентификации с материальным миром, который потенциально содержит художественные качества. Здесь можно проводить параллели с первобытным искусством, искусством аборигенов, и именно потому, что художники находятся в нерасторжимом единстве с окружающим их миром. Именно поэтому современную науку так привлекают глубочайшие исследования по искусству северных аборигенов Н. Н. Пунина, Л. А. Месса и др., сделанные ими в первой трети XX века. См.: Северный изобразительный стиль. Константин Панков. 1920–1930-е годы / Автор-составитель Н. Н. Федорова. М.: Наше наследие, 2002.

той, в которой он бытийствует, которая его окружает. Его стихи по большому счету лишены абстрактных образов, в нем нет символизма, ни классического, ни позднего, даже знаменитый «Мой голубь сизокрылый» воспринимается реально существующим, которому придана изумительной красоты поэтическая, музыкальная форма. Место природы у Арс. Тарковского обжитое или, наоборот, дикое, как заброшенный дом, и в этом признаке природа и дом синонимичны. Степь у него желтая и горькая, трава растет и «упирается», у нее терпенье муравьиное и душа у нее «крепкая». Главное, природа не отделена от его непосредственного дома, дома его бытия с непреложными свойствами природы; в нем остаются звуковые картины окружающего мира: «шорохи осени» (С. 18), «тишина травы и плеск ручьев» (С. 37); «слышу <...> падают листья на крышу» (С. 98). Поэт признается в своей «природности»: «Если правду сказать, / я по крови – домашний сверчок, / Заповедную песню / пою над печною золой». Жизнь в природе сопровождается в фонетическом строе родного языка: «Сколько русских согласных в полночном моем языке» (С. 101). По Арс. Тарковскому, дом мертв, если нет в нем звуков, и он их слышит, не придумывая: «Пусть поет, как сверчок, непонятно, / Электрический счетчик в углу» (С. 92); «Дождь всю ночь стучит о крышу» (С. 72). И все это удивительнейшее поли- и стереофоническое видение-слышание картины мира и себя в ней поэт осуществляет бессознательно для себя... через окно дома – в прямом смысле этого слова.

Окно – важнейшей составной дома Арс. Тарковского – принадлежит архитектурно-художественная миссия, оно соединяет частный мир дома художника с внешним миром. Окно у Арс. Тарковского – не ренессансный вид на мир, но конструктивное приспособление, делающее мир единым. «Из окошка смотрю <...> в корзинке несет он (ребенок. – В. Ч.) зарю» (С. 22). И тут же, мгновенно рождается обобщение абсолютно в духе Арс. Тарковского; его дом есть природа, в которой желание раствориться возникает неодолимо: «Понемногу отворяются окна» (С. 29) – и тогда: «Смотрю в окно и узнаю / В луне земную жизнь мою, / И в смутном свете узнаю / Слова, что

на Земле пою» (С. 99). Окно, как «мягкая» граница и как пластичная метафора, у Арс. Тарковского всегда «опредмечено» вещами природного происхождения: на нем стоят «цветы в вазе», «Кактус, чудище это / У меня на окошке живет» (С. 113). Поэт благодарит судьбу за то, что ему случилось быть с природой, быть ей верной, *дому*, в котором он жил так же, как и в природе:

И в июле, и в августе было
 Столько света в трех окнах и цвета,
 Сколько неба фонтанами било
 До конца первозданного лета,
 Что судьба моя и за могилой
 Днем творенья, как почва, прогрета (С. 325).

Во всебожии природы Арс. Тарковский видит источник своего «дивного дара, выпавшего на долю», которым он распорядился так, чтобы построить единую картину мира через место своего бытия. И это тот дом его бытия (а не просто жилище для житья), исходя из стихов, в котором он в данное время пребывает. Пантеистическое уподобление себя природе вещь не новая (вспомним О.Э. Мандельштама: «Я и садовник, я же и цветок»), но у Арс. Тарковского – это принципиальная позиция философствующего поэта. Анализируя его творчество, мы устанавливаем, что «домное» видение местобытия человека преследовало его с рождения и впечатления детства предопределили мирочувствование автора. Мы только что сказали, его физическое место (оно же метафизическое) – то, в котором он в данное время находится и творит, оставаясь самостождественным. И поскольку поэт пантеист, то ему всегда на помощь приходят и природа, и те «одушенные» предметы, которые всегда под рукой. Арс. Тарковский «местен» в мировоззрении от рождения, это место всегда с ним – в становлении, в «ставшести», то есть в творческом существовании:

... расту я, как трава,
 Мне было невдомек —
 Не потому, что был я мал,
 Но потому, что всё
 Росло, и город подрастал
 /-----/
 Пока топтать мне довелось
 Ковыль да зелены,
 Я понял, что земная ось
 Проходит сквозь меня (С. 126, 127).

Очень важная, прямо-таки цепляющая мысль, мимо которой трудно пройти. Земная ось пронзает человека для того, чтобы он смог возвести стройное здание своего бытия. От бытия природы к бытию социума и к бытию человека в его духовно-предметной деятельности. И везде действуют принципы самоорганизации, в которых сильны векторы на локализацию процессов. В такой ситуации поэт Арс. Тарковский становится субъектом, осознающим себя земной осью, пронизанной религией пантеизма. Он же, поэт, есть то ядро, та ось, на которую метаисторически нанизывается все — и прошлое, и настоящее, и будущее. Ведь не напрасно в конце жизни автор напишет:

Юность моя отошла от меня, и мешок
 Сгорбил мне плечи. Ремни развязал я, и хлеб
 Солью посыпал, и степь накормил, а седьмой
 Долей насытил свою терпеливую плоть.
 Спал я, пока в изголовье моем остывал
 Пепел царей и рабов, и стояла в ногах
 Полная чаша свинцовой азовской слезы.
 Снилось мне все, что случится в грядущем со мной.
 Утром очнулся и землю землею назвал,
 Зною подставил еще неокрепшую грудь (С. 298).

Мы видим, а вслед за поэтом и переживаем сиюминутное, бренное, земное бытие в конкретной точке «кормящего

ландшафта», родившего поэта – месте, не голом и пустом, но с пеплом царей и рабов, месте, которое первооткрывается каждым и каждым умножается для будущего. Большой знаток пограничных ситуаций, в которых раскрывается суть человеческого познания себя через контакт вне себя положенного, то есть внешнего мира в его вещности и духовности, Карл Ясперс, словно в диалоге с Арс. Тарковским, говорит: «Осознавая свои границы, он / человек / ставит перед собою высшие цели, познает абсолютность в глубинах самосознания и в ясности трансцендентного мира»¹¹. Глубина самосознания Арс. Тарковского строится на наблюдении конкретного, осязаемого, ощущаемого (например, в стихотворении «Вещи» 1957 года, о нем у нас пойдет разговор чуть позднее), которое представляется ему в ясности происходящих между ними отношений. Связанность всех составляющих возможна только в опыте бытия через откровение конкретному человеку в конкретном месте-времени: в духовном бытии поэта в бытии дома-природы.

... Я младший из семьи
Людей и птиц, я пел со всеми вместе
И не покину пиршества живых –
Прямой гербовник их семейной чести,
Прямой словарь их связей корневых (С. 232);

и в духовном бытии поэта – в «социальном» или «космическом» доме. Поэт считал, что «<...> по правде / Мы – уста пространства / И времени» (С. 136), которые должны «отыскать угол зрения» (С. 148), и которые даются нелегко – усилие до боли: «Малютка-жизнь, дыши, / Возьми мои последние гроши, / Не отпускай меня вниз головою / В пространство мировое, шаровое» (С. 179). Оказывается, поэт боялся бездны мирового, он боялся утратить свою «границу», соединявшую его со своим природным и приватным миром, полным вещей, любви, детей, разлук, потому что жизнь всего лишь «малют-

¹¹ *Ясперс К.* Истоки истории и ее цель // Смысл и назначение истории: Пер. с нем. М.: Политиздат, 1991. С. 33.

ка», и ей должно быть все соразмерно. Арс. Тарковский живет в доме своем, который насквозь одухотворен малюткой жизнью – от кузнечика и до древнего топота копыт, которые до сих пор ему слышатся в степи. Поэт знал в своем доме все наперечёт и, кажется, для того, чтобы – снова! – избежать бездны пространства:

Ночью все мы – на чужбине
Под воронкой черно-синей,
В царство чуждых душ и тел.
Днем – в родительском гнездовье
Душным потом, красной кровью
Ограничим свой предел (С. 274).

Для утверждения предела, границы дома, личного пространства автор использует «сильные» мотивы из жизни М.И. Цветаевой: «Окно– / На улицу настезь, и платье / Развешивает. / Все равно. / Пусть видят и это распятье» (С. 49) и Ахматовой: «Домой, домой, домой / Под сосны в Комарово» (С. 279).

Бытие дома-природы – России-дома, по Арс. Тарковскому, – это – бытие в такт с миром через мир малых частиц, всегда соотносимых с целым. Вычленим эти частицы на примере собственно дома в его составляющих. Выписка этих составляющих занимает несколько страниц, поскольку стихи просто «говорены» вещами, предметами и событиями, связанными с ними, а потому ограничимся несколькими, выстроив их, по возможности, по семантическому признаку. Двери – в них стучат (С. 40, 42), дверные стекла (С. 77), белый подоконник (С. 39), лестница, ступени (С. 284), пространство коридора (С. 276); стол, накрытый на шестерых (С. 42), диваны, косые зеркала (С. 185); розы, расцветшие в темной горнице (С. 20), розы да хрусталь (С. 42), цветок и вода; звон стекла счастливый; стакан граненый (С. 39). Музыкальный ряд: граммофоны, музыканты в синей раковине, труба, барабан, флейта, – «разбросаны» и кратко повторяются во множестве стихов. Извлеченные из контекста стихов, эти слова мало что говорят,

но их извлечение для того и предпринято, чтобы показать, что *дом* Арс. Тарковского – это бытие человека, и оно растворено в жизни вещей, в их «подручности», их «присутствии», их «наличном бытии», в них оставляет отпечатки душа поэта, они имеют свои «души».

Автор так увлечен предметным миром, что не удерживается от написания отдельного стихотворения «Вещи» (С. 150)¹². И не было бы нам нужды «перебирать» все эти «подручности», если бы через тщательно «перечисленный» ряд профанных вещей не раскрывалась суть духовного бытия поэта в надышанном им доме. В стихотворении поэт ведет грустный рассказ о том, что все меньше становится тех вещей, «среди которых я в детстве жил»: лампы-молнии, «Остров мертвых» в декадентской раме, плюшевые красные диваны, фотографии мужчин с усами, Надсона чахоточный трехдольник, кудри символистов полупьяных и пр., и пр. Среди всего этого полумещанского, полуинтеллигентского набора тут же: пахучие галоши «Треугольник» и особенно «страусова нега плеч покатых». Все представлено вместе, слитно, трудноразделимо, и все это отнюдь не хаос, нет, все уместно и отлито в великолепную форму пятистопного ямба:

Где твердый знак и буква «ять» с «фитою»?
Одно ушло, другое изменилось,
И что не отделилось запятой,
То запятой и смертью отделилось (С. 150).

Едино все, и все одушевлено воспоминаниями, нынешними, сиюминутными переживаниями.

¹² Здесь уместно вспомнить, что «вещная» тема в русской поэзии не эпизодична. Так, в 1966 году вышел в свет сборник стихов Н. Н. Матвеевой с красноречивым названием «Душа вещей». В одноименном стихотворении поэтесса, словно отзываясь на мысли и чувства Арс. Тарковского, пишет: «Пиши, как есть: сапог, подкову, грушу... / Но есть и у действительности видимость, / А я ишу под видимостью душу». (Матвеева Н. Н. Душа вещей: Книга стихов. М.: Советский писатель, 1966. С. 103.)

Вещи в доме Арс. Тарковского для того живут, чтобы дом жил. Физически, но более всего духовно. Читая и перечитывая сборник, нельзя не обратить внимание, что в 273 стихотворениях слово *дом* встречается в большинстве, в некоторых неоднократно, к тому же усиленное целыми синонимическими рядами. По семантике к дому, как жилищу, укрытию выстраиваются следующие слова: колыбель, лубяной коробок, муравейник, теплушка, жилье, окоп, холодная коробка магазина, вода – бессловесных рыб жильё, метро, «последний порог», сосновый гроб, домовина, могила, наконец, дом – это степь, это «Русь моя, Россия, дом, земля и мать». Словом, дом – жилище и место духовного бытия человека¹³.

Знаменательно и то, что Арс. Тарковский неоднократно обращался в своем творчестве ко дню своего рождения, непременно описывая его через событие в своем доме; одно из них, «25 июня 1939 года», датировано в сборнике 1940 годом (С. 39). Дом Арс. Тарковского – любимое место, где он живет, где он бытийствует, в котором «жизнь меня терпенью учит». Поэт ведет речь от первого лица, вдохновенно и поэтично:

Я так любил домой прийти к рассвету
И в полчаса все вещи переставить,
Еще любил я белый подоконник,
Цветок и воду, и стакан граненый,
И небосвод голубизны зеленой,
(-----)

¹³ И опять же эту тему мы находим в современной русской литературе, к великой радости. В дневниковой прозе «Нечаяние» Б. А. Ахмадулина так живописует свое «жилище» у тети Дюни в вологодской деревне: «Но мое самое сокровенное блаженство заключалось в верхней светелке <...> Убранство ее состояло из старой трудолюбивой прялки, шаткого дощатого стола <...>, самодельного стула, покрытого рядном. На столе – глиняный кувшин с полевыми цветами, свеча – не для прихоти, а по прямой необходимости. Во все окно с резным наличником – озеро. Прилежные мои занятия сводились к созерцанию озера и по ночам – луны <...>. (Ахмадулина Б. А. Нечаяние // Влечет меня старинный слог. М.: ЭКСМО-пресс, 2001. С. 206, 207.)

А если был июнь и день рожденья,
 Боготворил я праздник суетливый,
 Стихи друзей и женщин поздравленья,
 Хрустальный смех и звон стекла счастливый,
 И завиток волос неповторимый,
 И этот поцелуй неотвратимый
 (-----)
 Расставлено все в доме по-другому
 (-----)
 И кровь моя мутится в день рожденья,
 И тайная меня тревога мучит, –
 Что сделал я с высокою судьбою,
 О Боже мой, что сделал я с собою! (С. 39).

Вначале стихотворения поэт скорее иронизирует, чем сожалеет о том, что не успел прославить «и жизнь, и слезы, и любовь», как это сделал великий А.С. Пушкин. Однако обратим внимание на концовку стихотворения с восклицательным знаком. Поэт счастлив тем, что он совпал с местом своего бытия, что он его познал, что он его жизнью своей (стихами!) намолил и надышал. И чем оно, место, дом приватнее, чувственнее, тем цельнее творчество поэта. Данное стихотворение, как и в целом творчество поэта, позволяют говорить, что дом есть предельное пространство духовного бытия человека со своей судьбой.

Арс. Тарковский неоднократно писал «портрет» дома. В 1933 году он создает стихотворение в четыре строфы «Дом», в котором «жил наизнанку» (С. 26), в 1958 году – «Дом напротив», в 1967 году – «Дом без жильцов». В грустном стихотворении «Дом напротив» рассказывается, казалось бы, об обыденном событии, как уехали жильцы «с диванами, кастрюлями, цветами / косыми зеркалами и котами», и как «ломали старый деревянный дом». Но, оказывается, остались в доме «сны, воспоминания, надежды и желанья» – в метафизическом «доме» тех людей, которые жили в доме напротив, а вместе с ними «призраки былого». Местобытие определяется не только вещами, предметами, но и теми чувствами и

мыслями, которые выливаются в то общественное сознание, в тот «Дух места», который и хранит это место, и одухотворяет его. Тема дома как местобытия человека Арс. Тарковского не отпускала. В стихотворении «Дом без жильцов» автор рисует вновь грустную картину, потому что дом пустует, но сила веры, убеждения – таково жизненное убеждение автора по мировоззрению всебожия – заставляет этот «заснувший, безгрешный» дом ожить. Хотя бы в воображении автора, по его человеческому велению

...Вернутся
Твои жильцы, и время в чем попало –
В больших кувшинах, в синих ведрах, в банках
Из-под компота – принесут, и окна
Отворят... (С. 286).

В данном стихотворении автор вносит существенную корректуру к вопросу о сохранении домобытия – оно в смысле времени, хранителем которого выступают опять же его бытовые предметы. Пантеист Арс. Тарковский верит в то, что время хранится в кувшинах, ведрах, банках... И именно теперь становятся понятными используемые поэтом в отдельных случаях категории пространства и времени: «Сказать по правде, мы – уста пространства / И времени» (С. 136). По Арс. Тарковскому, пространство-время – это дом всеобщий, от природы-дома до Руси:

Я ветвь меньшая от ствола России,
Я плоть ее, и до листвы моей
Доходят жилы, влажные, стальные,
Льняные, кровяные, костяные,
Прямые продолжения корней (С. 252).

Время хранится в вещах, они несут на себе его следы, им даются «бессловесные души людские» (С. 158).

Наконец, еще одно произведение. В 1965 году Арс. Тарковский создает «программное» стихотворение «Жизнь,

жизнь», состоящее из трех частей. Десять строчек первой части стихотворения посвящены вечности жизни, потому что «на свете смерти нет». Третья часть примерена на жизнь самого поэта. Вторая, центральная часть сочинения посвящена дому, что отвечало философским взглядам поэта: все в доме, и все из дома:

Живите в доме – и не рухнет дом.
 Я вызову любое из столетий,
 Войду в него и дом построю в нем.
 (-----)
 А стол один и прадеду и внуку:
 Грядущее свершается сейчас... (С. 265).

Итак, в любом столетии, в любое историческое время есть основополагающие вещи: дом – в нем стол, очаг, «тут-бытие» человека. Дом – это место (не для, а) бытия человека, предельное место, приватное место, где человек наиболее самораскрыт и раскрепощен, где настигает его самость, человек бытийно совпадает с самим собой и породившим его «домом».

Один из самых проникновенных и умных современных литераторов, «испробовавших» соблазны постмодернистского творчества, поэт Тимур Кибиров говорит, что место становится «священным» для любого человека тогда, когда приобретает жизненную ценность, когда место связывается с продолжением человеческого рода и что оно возникает на основе духовной и генетической «глубинной связи». Такое место у поэта Т. Кибирова появилось наконец-то. Оно связано не просто с Москвой, где он «прописан», а оказывается «микрорайоном Коньково, где я довольно долго живу, где родилась моя дочь и произрастает вот это надышанное и родное»¹⁴. Вот такой надышанный «дом» создал в своем творчестве Арс. Тарковский.

¹⁴ См.: Литературная газета. 1996. 27 сентября. С. 5.

Дом в творчестве Тарковского носит символический, обобщенный, предельно широкий смысл. Будучи пантеистом, он все понимал как оживленную неразрывность, как всепроникнутость, от космоса до дома, с бытием в этом доме, которое есть составная часть всеобщего бытия. И поскольку в его представлении мир проникнут душой всеобщей, то естественным кажется видеть его понятие природы как домобытия места. «Кормящий ландшафт» (Л.Н. Гумилев) произрастает у Арс. Тарковского «из дней грядущих в прошлое мое», потому что в природе, в лесу, в храме, в доме хранится жизнь, то есть бытие человека этой природы, леса, храма, дома:

И повели синицы хоровод,
Как будто руки по клавиатуре
Шли от земли до самых верхних нот (С. 338).

Рождается все тот же образ природы как храма, дома, надышанного, намоленного, священного, сакрального места, в котором бытийствует человек, именно этот местный человек.

Арс. Тарковскому по определению была чужда поза, вычурность в стихах, он был в своей органике гармоничен, как сама природа. Мы не встретим в его стихах описаний или образа архитектуры храма. Он понимал дом как природу, а природу – как храм, как намоленный дом. Поэт умел двумя строчками создать образ соединения земного и небесного, дольного и горнего и тем самым передать смысл божественности среды, божественности места. Этим местом для Арсения Александровича был дом – дом земной и небесный, профанный и божественный одновременно. В цикле стихов «Деревья» поэт словно подвел итог своим размышлениям о доме бытия человека:

Стоят и соединены
Земля и небо их стволами (С. 122).

*Л. Э. Старостова**

Экзистенциальный характер художественной реальности: искусство как способ бытия человека

Гносеологическая традиция описания искусства, видя в последнем мощное средство познания мира, изначально признавала за ним весомое положение в культуре, ставя его в один ряд с такими социокультурными явлениями, как наука, мораль или религия. Но, мысля искусство как орган человечества, философия тем самым заметно отдаляла художественный смысл от помыслов и чаяний маленького человека. В отношении этой пафосно звучащей гностической художественной установки испанский исследователь Х. Ортега-и-Гассет в своей знаменитой статье сказал: «Искусство было трансцендентным в двойном смысле. Оно было таковым по своей теме, которая обычно отражала наиболее серьезные проблемы человеческой жизни, и оно было таковым само по себе, как способность, придающая достоинство всему человеческому роду и оправдывающая его»¹. В течение многих веков искусство бралось освещать по преимуществу только серьезные темы и предпочитало осмыслять их глобально, что сближало художественную классику с законченными философскими системами своего времени.

Положение пророка, занимаемое художником, означало, что он больше, чем просто человек, положение человека, которому было адресовано произведение искусства, в момент худо-

* Людмила Эдуардовна Старостова – кандидат филос. наук, доцент кафедры философии Российского государственного профессионально-педагогического университета.

¹ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 259.

жественного восприятия предполагало экстатическое движение из реального — слишком мелочно обыденного — жизненного контекста. В результате художественная реальность вместе со своими смыслами попадала в особенное, вполне рафинированное пространство, внеположное тому повседневному существованию человека, которое принято сегодня называть наполненным экзистенциальными смыслами.

Но искусство всегда стремилось к человеку. Оно приближалось к нему разными способами, по-своему захватывающими в своей своевременности.

Упоительно звучало ренессансное приближение искусства к человеку, трактуемому как универсальная личность, Великая копия Творца. «Тогда принял Бог человека как творение неопределенного образа и, поставив его в центре мира, сказал: Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире. Я не сделал тебя ни небесным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь»². И художники с азартом стали препарировать и исследовать Человека в его трансцендентном понимании, исследовать как ученые, держась от своего объекта на солидной рефлексивно опосредованной дистанции так называемого художественного обобщения.

Затем был прекрасный порыв романтиков, влюбленных в собственную художественно одаренную индивидуальность, место которой — за пределами меркантильной повседневности. Но повседневность отомстила за романтическое высокомерие, доказав, что лелеяние романтического героя не есть познание реального человека, но скорее исследование пределов, полагаемых миром обыденным миру фантазийному. «Меня часто охватывает гнетущий страх, словно я великан, который в младенчестве был замурован в каморке с низким потолком; великан растет, ему хочется потянуться и выпрямиться, но такой возможности у него нет, и остается лишь терпеть, как у него вы-

² Пико делла Мирандола, Дж. Соч. Т 1. С. 507.

давливается мозг, или превращаться в скрюченного уродца»³, – сетует представитель романтического сословия, скрывающийся под псевдонимом Бонавентуры. Предметом романтической рефлексии становится конфликт героя и мира, конфликт творца и действительности, высокой идеи и брэнной материи. Однако онтологического приближения к человеку не состоялось. Так же и беспощадный в своем стремлении к социальной правде реализм XIX века слишком аналитически моделировал своих собирательно значимых персонажей, чтобы иметь возможность непредвзято понять человека.

Беспрецедентное и радикальное художественное движение в глубь человеческого существа началось, конечно, в годы больших экономических, социальных и политических угроз и потрясений, пришедшихся на первые десятилетия XX века, но прежде всего с фразы о том, что художник «направляет свое внимание на бессознательное в собственной душе, прислушивается к возможностям его развития и выражает их в художественной форме, вместо того, чтобы подавлять средствами осознанной критики»⁴.

В противовес так называемой классической художественной традиции современная художественная практика уповает на принципы «искреннего» отношения художника к собственному бессознательному (Г. Гессе). В частности, сюрреалисты обнаружили очень скрупулезное следование этому принципу. Об этом свидетельствует фраза Антонена Арто: «Я отдаюсь лихорадке снов, но лишь затем, чтобы вывести из нее новые законы. Я ищу множества, тонкости, интеллектуального взгляда внутри горячего безумия...»⁵

Выступая в нарочитой оппозиционности по отношению к миметически наглядной реальности классического художественного произведения, модернистское искусство – как искусство, изобретающее новые художественные языки, – невольно

³ *Бонавентура*. Ночные бдения. М., 1990. С. 71.

⁴ *Фрейд З.* Художник и фантазирование. М., 1995.

⁵ *Арто А.* Манифест, написанный ясным языком // Антология французского сюрреализма. М., 1994. С. 141.

вскрыло такое объединяющее столь различные художественные практики свойство искусства, как использование определенного кода. На этом выводе иссякает модернизм, на этом выводе строится постмодернистская художественная рефлексия. Этот вывод – в открывающейся с рубежей современности ретроспективе – объединяет в одно целое разнообразнейшие художественные традиции, но он вытесняет из реальности искусства человека как чувствующее существо.

Главный вопрос, настаивающий на ответе, может звучать так: каким образом возможно онтологическое присутствие искусства в человеческом существе? Воспринимать искусство как способ познания человеком мира – значит пройти мимо данного вопроса. Ответить на него можно, только описав, что значит то, что искусство *есть* в человеке, каким вообще образом искусство может присутствовать в человеке.

Онтологическое значение искусства не есть только лишь бытийственно выраженный в человеческом существе смысл. Онтологическое значение искусства можно трактовать и в том смысле, как это по-своему выразил Г.-Г. Гадамер, определивший искусство как род узнавания, «когда вместе с узнаванием углубляется наше самопознание и доверительность наших отношений с миром»⁶. Таким образом, искусство может быть онтологически значимым как уникальное средство приближения человека к миру именно бытийственно, когда оба друг через друга суть вместе одно целое. В этой фразе Гадамера отчетливо проступает силуэт хайдеггеровской мысли об искусстве, которое «раскидывает посреди сущего открытое место, и в этой открытости все является совсем иным, необычным»⁷. Искусство, по Хайдеггеру, дает человеку возможность прорваться к подлинному смыслу нашего существования, обычно скрытому от нас мелочной чередой повседневных дел.

⁶ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 237.

⁷ Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 305.

Если нам удастся объяснить, что онтологический способ восприятия человеком искусства и есть путь онтологического приближения его к миру, мы достигнем логически убедительного завершения нашего рассуждения.

В сущности, в художественной реальности есть только два человека – художник и зритель. И, как показывает история искусства, отношения между данными субъектами устанавливаются всегда равновесные, что бы ни писал Р. Барт про рождение читателя, связанное со смертью автора. Художник, продуманно конструирующий свое художественное творение, рассчитывает на вполне вдумчивое восприятие. «Автоматическое письмо» сюрреалистов апеллирует не к чему иному, как к такому же «параноидальному» восприятию. И даже «поток сознания», обнаруживаемый нами в тексте «Улисса», после послушного расслабленного плавания в неторопливом течении слов для последующего постижения предполагает серьезное интеллектуальное напряжение с обращением к более или менее обширной кладовой культурной памяти читателя, то есть как раз то действие, которое предпринял Дж. Джойс для написания своего романа.

Понять искусство как способ существования человека – значит понять, каким образом этот человек искусство воспринимает, какой эффект производит художественная реальность в существе человека.

Первое, что бросается в глаза, – это обращение многих исследователей и художников к опыту тела в стремлении достичь таким образом (чаще всего в разного рода перформансах и хеппенингах) непосредственной близости, неотчужденности художественного смысла от реальности человеческого существования.

Обращает на себя внимание явный параллелизм глубинной и неразрывной связанности в художественном образе знака и представления, смысла и стиля, с одной стороны, и упование исследователей на глубокий контакт духа и тела человека в момент художественного восприятия – с другой. В век, который в известной мере можно было бы назвать постфрейдистским,

когда «феноменология тела» становится существенным разделом многих философских систем, распространенное упование на художественную выразительность разнообразных телесных практик выглядит вполне закономерным. Оно ярким пятном выступает на фоне подчеркнуто спиритуального, созерцательного искусства прошлого. Но последнее в своей противопоставленности тактильным каналам художественного восприятия не одиноко. Рядом с классической художественной традицией сторонники телесных практик ставят мультимедийные информационные системы. Современный поток аудиовизуальной информации оставляет наше тело, а следовательно, и душу бесчувственно-незатронутыми, не задетыми болью. Современный человек, таким образом, испытывает острый недостаток в настоящих переживаниях, в подлинном сострадании, которое чаще оказывается заменено квазиэмоциями мира «деловых игр», где опыта много, но все происходит на уровне симуляции. Техногенный мир опосредованных отношений создает дефицит непосредственного общения, страдания и счастья. «Человек ищет подлинности переживаний, точечного попадания в экзистенциально значимые пространства, эмоциональной насыщенности, вновь ищет жертвы и сакральности и через них обретения своей идентичности...»⁸

Казалось бы, в ситуации признания в человеческом существе в качестве доминирующего фактора его чувственных устремлений, различного рода телесные практики должны выглядеть вплотную подошедшими к границе человеческого существа, фактически пересекавшими эту границу. Однако это значило бы остаться в пределах наивного разговора об искусстве, не выходя за пределы буквального понимания его значимости. Перформансы, активно манипулирующие человеческим телом, напоминают первобытный обряд инициации, их идеология кажется дословно списанной с текстов, посвященных проблеме происхождения искусства, в которых говорится о том, что первобытная пляска, чему бы она ни была посвящена, вы-

⁸ Савчук В. Конверсия искусства. СПб., 2001. С. 27.

полняла важную задачу социализации индивидов, опытом эмоционально-хореографически-музыкального соучастия в общих радости или печали непосредственно (то есть телом своим) усваивающих культурно значимые ценности. Если по отношению к первобытности данный тезис и звучит логически стройно и вместе с тем эвристично, то по прошествии того огромного пути, который проделала мировая, а в частности западноевропейская, цивилизация и вместе с нею человек и искусство, обращение к подобным практикам как способу приближения искусства к человеку выглядит скорее нонсенсом. За многие века своей истории искусству удалось изобрести более тонкие, рефлексивно опосредованные способы целостного вовлечения человеческого существа в ведомый художником разговор. Память тела действительно глубже и крепче, чем память духа, но искусству дано проникать в память тела не столь грубо и прямолинейно.

Аристотель описывал главный эффект искусства в человеке – катарсис – как действие, вызываемое трагедией, которая есть «подражание... посредством действия, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»⁹. Столь неопределенная формулировка предоставляет большой простор для возможных интерпретаций того, что именно Аристотель имел в виду, что очень хорошо. Но, с другой стороны, это неопределенное высказывание вполне определенно утверждает чувственную природу художественного восприятия. Чтобы сразу избежать соскальзывания в сферу различного рода «вчувствований» (Т. Липпс) и сопереживаний, ставящих художественное переживание на одну доску с переживаниями житейскими, обопремся в последующем рассуждении на высказывание М. Хайдеггера из вышеупомянутой статьи. «... Переживание, по-видимому, есть та стихия, в которой искусство гибнет... как раз все дело в том, чтобы перейти от переживания к здесь-бытию, то есть, говоря иначе, достичь совершенно иной стихии, в которой «становилось» бы искусство»¹⁰.

⁹ *Аристотель*. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 56.

¹⁰ *Хайдеггер М.* Указ соч. С. 310.

Художники не раз настаивали на особой природе того эффекта, который вызывается в человеке фактом художественного восприятия, предостерегая от смешения его со стихией повседневных эмоций. Сказать, что художественная эмоция просто сильнее обыденной, – значит не сказать о ней ничего. И сегодня уже никто и не пытается такое утверждать. Трудность состоит в том, каким образом объяснить уникальную природу художественного воздействия искусства. Последовательный ответ на этот вопрос представляет собой мысль Х. Ортеги-и-Гассета об особой природе эстетического наслаждения формой. Испанский мыслитель пытается обосновать художественность эмоции восприятия искусства ее отнесенностью к форме, то есть не к тому, *что* происходит, а к тому, *как* происходит что бы то ни было в произведении искусства. Для модернистских экспериментов с формой, характерных для эпохи, в которую и была высказана эта мысль, последняя звучит очень актуально.

Однако подобное понимание художественной эмоции противоречит такой трактовке существа художественного образа, какую мы находим у столь различных мыслителей, как А. Потебня, В. Набоков, Ж.-П. Сартр, П. Рикер, Т. Адорно и многих других. Они охотно присоединились бы к мысли Ж. Делеза о том, что «тождественность знака как стиля и смысла как сущности»¹¹ – и есть существенное свойство подлинного произведения искусства. Неразделимость того, *что* и *как* говорится в произведении искусства, обнаруживает, что попытка объяснения данной проблемы Ортегой-и-Гассетом представляет собой, скорее, путь упрощения. В реальности же природа этого художественного взаимодействия более противоречива. Попробуем понять для начала художественное чувство как чувство.

Произведение как анонимное место встречи высоко ценил большой любитель толковать искусство З. Фрейд. Пусть с оговоркой о том, что фрейдова модель искусства представляет собой результат попытки пытливого исследователя, тяготеющего к

¹¹ Делез Ж. Марсель Пруст и знаки: Статьи. СПб., 1999. С. 77.

универсальности своей теории, привести свое видение художественной практики в согласие с принципами психологической теории, все же хотелось бы отдать З. Фрейду должное за то, что ему удалось уловить важную деталь художественного контакта художника с воспринимающим, опосредованного произведением искусства. Подлинный эффект искусства, как утверждает Фрейд, заключается в устранении барьера между индивидуальными Эго, когда чужая фантазия, а именно фантазия самого художника, становится предпосылкой наслаждения читателя собственными фантазиями (статья «Художник и фантазирование»). Художественное произведение – посредник между людьми – производит эффект «обезличивания» содержания произведения искусства. Все содержащиеся в нем события, чувства – ничьи, и потому они могут быть присвоены каждым. Когда я читаю шекспировского «Гамлета» или смотрю «Дикую утку» Г. Ибсена, я нахожусь в полном уединении, что дает мне возможность вступить в абсолютно доверительные и потому непринужденные отношения с художественной реальностью. Эта реальность достоверна, хотя и вымышлена. Ее достоверность коренится в моей эмоции, совершенно свободной и чистой. Она спровоцирована художественным событием, она может стать в полной мере моей, потому что является *ничьей* (низкий поклон за столь тонкое наблюдение австрийскому психоаналитику!).

Но это только половина сути происходящего таинства. Художественная эмоция абсолютно чиста не только потому, что – как порождение отчужденной от автора художественной реальности – воспринимается как ничья и потому может быть присвоена мной; она чиста еще и потому, что полностью моей тоже не является. Эта эмоция чиста по той причине, что никак не связана с моей жизненной ситуационностью, она порождена не обыденностью, а потому не удерживается частностью моей житейской ситуации. Она не связана с моими жизненными обстоятельствами, которые всегда обременяют мое чувство конкретностью вызывающего его объекта. Я могу испытывать чувство любви по отношению к конкретному человеку, я могу содрогнуться от ужаса, вызванного конкретным явлением,

но лишь в искусстве я могу испытать любовь, ужас, страх, боль, отвагу как таковые.

Художественная эмоция, в отличие от эмоции житейской, *владеет мной и преобразует все мое существо*. В ней я не есть конкретный частный человек с определенной судьбой и фамилией, в ней я чувствую, люблю и страдаю как Человек, как родовое существо. И в этом смысле, возвращаясь к древнему понятию, можно было бы сказать, что катарсис – это возвышение человека над чувствами обыденными к чистому чувству. Но каким образом искусство осуществляет этот захват человеческого существа? Ответ будет такой: тем, что оно приводит его в замешательство, смещая пределы знакомого и понятного.

Что искусство дает человеку? Старый вопрос и сегодня получает продуманный ответ. Называя эффект полноценного художественного восприятия удовольствием от текста, Р. Барт описывает то, что происходит при этом с человеком, следующим образом: «Удовольствие возникает за счет того, что человек воображает себя индивидом, создает последнюю, редчайшую фикцию – фикцию самотождественности. Такая фикция... оказывается своего рода общественными подмостками, где разворачивается зрелище нашей множественности»¹². По Барту, подлинно художественное восприятие должно приводить к смещению центра личности, к «рассыпанию» внутреннего космоса, сопряженному с процессом чтения как нелинейного скольжения по смысловой ткани произведения. Поводом к тому служит сама конструкция произведения искусства, в которой излюбленный классикой органичный и спокойный синтез уступает место напряженному противоборству элементов. Но справедливости ради надо сказать, что, привыкнув находить в произведении оппозиции и противоречия, на которых удерживается смысл, мы научаемся находить аналогичные взаимодействия и в формально спокойном искусстве прошлых веков.

¹² Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М, 1994. С. 514.

Т. Адорно, подвергая многостороннему анализу реальность произведения искусства, в каждом пункте разговора провозглашает противоречие в качестве неотъемлемого компонента подлинной художественности: «Все произведения искусства... носят априори полемический характер»¹³. Говоря о значении художественной формы, Адорно настаивает, что последняя является «ненасильственным синтезом рассыпанного, разобщенного, который сохраняет его как то, что реально, фактически существует, во всей его неоднозначности и противоречивости, почему и является... развертыванием истины... В произведениях искусства форма является тем, посредством чего они занимают критическую позицию по отношению к самим себе»¹⁴. Философу важно подчеркнуть в произведении искусства такие его свойства, как идейная нестабильность, оформленное, но тугое и упрямое противоборство элементов, оппозиционность художественной структуры по отношению к реальности, материалу, идеологии, художественной традиции. Главным эффектом этой тотальной напряженности становится специфическое восприятие произведения – глубокое духовное замешательство, провоцирующее аффективно подогреваемую рефлексию человека»¹⁵.

В условиях современного тотального информационного господства искусству, стало быть, отводится, как считает Т. Адорно, благородная миссия духовного раздражителя, не дающего сознанию техногенного человека погрузиться в сладкий успокаивающий гул чересчур пестрых и потому в конечном счете стертых мультимедийных сообщений. Но не выполняло ли искусство эту роль всегда? Ведь культура и есть сама система, существующая за счет общепонятности, тривиальности сво-

¹³ Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001. С. 257–258.

¹⁴ Там же. С. 210–211.

¹⁵ Вызванное смелой метафорой замешательство выражается прежде всего сильной эмоцией. Интеллигibleное и чувственное здесь смыкаются, и невольно вспоминается рассуждение о природе катарсиса, принятое в свое время Л. С. Выготским, увидевшим в катарсисе взрыв накалившихся эмоций, подогреваемых систематическим смещением и разрывами повествовательной структуры художественного текста (Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1965).

их сообщений. Экзистенция осязает себя там, где она обнаруживает в своем существовании прорехи, смысловые дыры, подвигающие человека к неутомимому самоанализу. Человек «должен сам помочь себе, если уж он не свободен посредством усвоения всепроникающей субстанции, а свободен в пустоте ничто», – выражает общую для представителей экзистенциального философствования мысль К. Ясперс¹⁶.

Художественное воздействие произведения искусства начинается с движения смещения всего систематического, привычного и непротиворечиво понятого. И начинается оно в смятенном ощущении нами метафорического смешения тривиальностей.

Дело в том, что искусству вовсе и не надо приближаться к человеку. Оно изначально близко ему, если оно есть подлинное искусство, независимо от того, приближается ли оно к человеку со стороны метафизически трагического конфликта софокловской драматургии или размышляет о нем, разлагая его внешний облик в кубистической манере П. Пикассо.

Чисто *тематически* искусство подходило к человеку по-разному. То он предстает в нем как эпически масштабная и неподвижная фигура героя, то искусство рисует нам человека существом, обретающим свою индивидуальность в насыщенном возможностями мире, как это делали художники Возрождения, то человек предстает перед нами существом, напротив, утрачивающим собственную цельность и уникальность в непостоянстве современного мира, как это происходит, в частности, с героями Б. Брехта или А. Чехова, то искусство преподносит нам образ своего героя как верного себе, сохраняющего завидное постоянство характера, глубоко продуманного писателями XIX века. Но это только тематически. *По способу* же своего *воздействия* искусство, похоже, никогда себе не изменяло, поскольку всегда обсуждало с человеком вопросы природы его существа, возбуждая в нем потребность в самоанализе и самостроении. Чем? Тем, что расшатывало равновесие, устраняло точку опоры и, катартически захватывая,

¹⁶ Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1991. С. 412.

подвигало его к работе по восстановлению утраченной целостности.

Автор и читатель, художник и зритель сходятся вместе в произведении искусства. Видимо, об этом саркастическая фраза Ж.-П. Сартра о чтении: «... ты предоставляешь мертвым свое тело, дабы они могли возродиться»¹⁷. Лишь посещение художественной реальности воспринимающим дает возможность произведению (как и его автору) быть, но быть не вообще, а лишь таким образом, каким на это способно тело воспринимающего, то есть каждый раз по-разному.

Я обретаю свою идентичность, а стало быть, и уникальность, перед лицом Другого. Другой своим взглядом и вниманием дарит мне меня. М. Бубер, Л. Фейербах, К. Маркс, М.М. Бахтин и другие замечательные умы, каждый по-своему, обосновывали эту мысль. В обращении к искусству тему Другого осмыслял М.М. Бахтин. Для Бахтина подлинное постижение человеческой личности возможно в искусстве, благодаря работе которого весь мир открывается человеку как «мир других людей, свершивших в нем свою жизнь, – мир Христа, Сократа, Наполеона, Пушкина и проч...»¹⁸. В реальном существовании имеет место непреодолимый разрыв между мной и Другим, которого я воспринимаю исключительно пространственно, то есть как существо уже сформированное и данное мне чисто внешне. Себя же я воспринимаю как существо еще предстоящее себе, в категориях времени. Искусство несет нам целостный образ человека, оно «дарит» нам Другого. Пояснить эту мысль поможет обращение к апологии искусства, которую осуществил А. Бергсон, утверждавший уникальное преимущество художественного вымысла перед рациональным мышлением, заключающееся в том, что «искусство всегда имеет в виду индивидуальное»¹⁹, в то время как сти-

¹⁷ *Сартр Ж.-П.* Что такое литература? // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 326.

¹⁸ *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 98.

¹⁹ *Бергсон А.* Индивидуальность и тип // Современная книга по эстетике: Антология. М., 1957. С. 182.

хия практического сознания в своем порыве тотального обобщения равнодушно не замечает индивидуальности вещей и существ, если это практически бесполезно. «... Главное наслаждение творческого ума — в той власти, какой наделяется неуместная вроде бы деталь над вроде бы господствующим обобщением»²⁰. Искусство разговаривает с нами на языке уникального и индивидуально-конкретного, уже самим этим фактом утверждая презумпцию полноценности всего особенного, частного перед любой формой его последующего обобщения. В этом заключается главная антропологическая заслуга искусства, обращающего свое содержание всегда к единичному человеку, получающему великое удовольствие уже от того, что деталь, частность, фрагмент стали центром художественного внимания и осмысления.

Этот порыв искусства в малом сосредоточивать большое и значимое логически изоморфен вечному порыву человеческой экзистенции к обретению единства собственного существа, для которого это самое единство невозможно без ощущения единства принимающего его мира. «... Для раскрывшегося сознания нестерпимо созерцать хаос... оно должно искать единства в мире, которое есть не что иное, как единство собственной личности»²¹.

Подлинно художественное произведение вызывает человека на разговор с собой благодаря новизне, кроющейся в стройной противоречивости своего говорения об известных нам вещах. Тем самым оно разрушает в человеческом существе какую-нибудь готовую структуру и в вызванном душевном смятении захватывает его стихией анонимного чувства. Результатом этого действия является обновление человеческого существа в одновременно изменяемых его связях с миром. Поэтому что образ мира также становится иным.

В век, когда произведение искусства «перестало обладать онтологическим статусом» и получает последний разве что в

²⁰ *Набоков В.* Лекции по зарубежной литературе. М., 2000. С. 468.

²¹ *Гершензон М. О.* Творческое самосознание // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 79.

момент продажи, когда подписывается чек²², вернуть искусству онтологический смысл может именно обращение к тому моменту, когда ему внимает человек. А происходит такое только в том случае, если в гуще плоских, уже не раз виденных, слышанных и потому стершихся образов ему удастся застопорить поверхностное скольжение человеческого внимания новыми оппозициями, разверзающими неожиданные пустоты в смысловой ритмике культурного пространства.

²² *Аронсон О.* Богема: опыт сообщества. М., 2002. С. 79.

К исследованию онтологии художественной вненаходимости

Явление, о котором пойдет речь в этой статье, знакомо всем, кто более или менее осознанно выступал в роли художественного реципиента. Сама специфика искусства как творчества и коммуникации делает существование того, что М.М. Бахтин назвал *художественной вненаходимостью*¹, атрибутивной чертой отношения субъектов художественной деятельности (художников и воспринимающих) к художественным образам и живущим в них художественным мирам. Эта черта, как известно, отличает искусство от мифологии и религии. В последних сознание, творя некие представления и повествования, не только принимает их за реальную действительность, но и не отделяет себя от нее, живет и «растворяется» в ней. В искусстве, с одной стороны, происходит нечто похожее: художественные образы тоже воздействуют на людей и воспринимаются ими как некая самобытная самодовлеющая реальность, с которой они себя отождествляют и в которой (и которой), подчиняясь ее магическому воздействию, начинают жить. (В дальнейшем я буду называть способность произведений искусства восприниматься как особый, но реальный, подлинный мир *эффектом реальности*, а состояние-позицию «погруженности» сознания в этот иллюзорный мир и столь же иллюзорную жизнь сознания (а через него – всего человека) в нем – *художественной внутринаходимостью* (вслед за М.М. Бахтиным).

* **Лев Абрамович Закс** – доктор филос. наук, профессор, ректор Гуманитарного университета, зав. кафедрой эстетики, этики, теории и истории культуры Уральского государственного университета им. А.М. Горького.

¹ См.: **Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества. М., 1979 (работа «Автор и герой в эстетической деятельности»).

Однако, с другой стороны, в искусстве позиция внутри-находимости сочетается с противоположной. Ю.М. Лотман в этом случае цитировал Пушкина: «Над вымыслом слезами обольюсь». Реагируя на искусство (произведение) как на подлинную жизнь (иначе невозможно плакать), мы в то же время знаем и помним, что воспринимаемое нами – воплощенный в слова плод человеческого (художнического) воображения («вымысел»), *высказывание* о мире, адресованное его автором другим людям. А потому его не стоит смешивать с реальной жизнью, но зато можно и нужно осмыслять, интерпретировать, оценивать и многое другое, что возможно при взгляде на художественный мир не «изнутри», а «извне». Такая позиция, такой свободный от завораживающей и погружающей в себя логики художественного мира взгляд на него «со стороны» и есть *художественная вненаходимость* (далее для краткости – ХВН).

Итак, повторю, об этом характерном и закономерном для искусства феномене знают все, но он почему-то после Бахтина не становился объектом специального теоретического анализа в эстетике и искусствоведении (исключением, пожалуй, можно считать театроведение, где с легкой руки В.Э. Мейерхольда и Б. Брехта, и в основном усилиями теоретизирующих режиссеров, довольно глубоко и технологически ориентированно осмыслена ХВН актера по отношению к играемому им образу-персонажу). Возможно, причина такого невнимания к ХВН кроется в ее самоочевидности и общепризнанности. Но еще более важно, я думаю, что самоочевидность ХВН ошибочно отождествляется научным здравым смыслом с ее простотой, содержательной бедностью и даже тривиальностью (поскольку она, как правило, связывается исключительно с осознанием художественной условности – вот ведь и взгляды на театральную ХВН сформировались в русле концепций условного театра).

На самом деле ХВН – сложное, содержательно и функционально многоаспектное явление, занимающее особое место в функциональной (коммуникативной) системе искусства и выполняющее в ней важную, необходимую и незаменимую

работу (эту сложность ХВН видел и показал М.М. Бахтин, при том, что он в рамках своей концепции отношений автора и героя ограничился рассмотрением только ее эстетических аспектов: созерцательно-смысловых и оформляюще-завершающих²). За односложной характеристикой ХВН как «позиции», или, говоря современным языком, «точки зрения», скрывается разнообразие художественно значимых отношений субъектов художественной деятельности и форм их активности, что позволяет увидеть в ХВН один из ключевых и в то же время специфических способов бытия человека в художественной реальности, или его художественного бытия. Отсюда и вытекает предмет, тема этой статьи: онтология (онтологические аспекты) ХВН.

Но, прежде чем сформулировать онтологическую проблематику ХВН, следует уточнить, что это за феномен.

Конститутивным для существования (и, следовательно, ключевым для понимания) ХВН является ее неразрывная связь, соотнесенность, соположенность с **художественным миром** произведения искусства, т.е. с взятым в своей онтологичности, автономной бытийной представленности образным его планом. В ряде своих прошлых публикаций автор применительно к тому же объекту употреблял термин «художественная реальность»³. Но в свете оставшегося за пределами рассмотрения в указанных публикациях феномена ХВН ясно, что понятие художественной реальности шире, объемнее, непременно включает, в частности, и ХВН. Поэтому здесь для обозначения моделируемой художественным образом и обретающей в нем идеальное самобытие действительности я буду пользоваться более точным термином «художественный мир» (далее – ХМ).

² Впоследствии Бахтин осмыслил вненаходимость как фундаментальную составляющую методологии гуманитарных наук, и многие его идеи на этот счет в полной мере применимы и к искусству, ХВН.

³ См.: *Закс Л. А.* К исследованию феномена художественной реальности // *Художественная реальность*. Свердловск, 1985; *Он же.* Художественное сознание. Свердловск, 1990.

ХВН подразумевает, во-первых, **пространственную** соположенность с ХМ: это позиция, реализуемая за пределами ХМ, разделенная с ним определенной (большей или меньшей) дистанцией, бытийной удаленностью, что, кстати, тут же рождает вопрос о собственной «территории» ХВН (о чем речь дальше). Эта внеположенность-дистанцированность ХВН принципиально отличает ее от своего антипода – художественной внутринаходимости, которая характеризуется совпадением с внутренней территорией ХМ, пространственной неразделенностью-слитностью как с ХМ в целом, так и с его конкретными элементами – художественными персонажами, событиями (сюжетом), вещами, хронотопом и отношениями между ними. Пространственная внеположенность ХВН по отношению к ХМ, реализуемый через нее «взгляд со стороны» позволяют видеть, понимать и оценивать такие стороны и характеристики ХМ, которые невидимы и потому, соответственно, непостижимы для пребывающих и бытийствующих внутри него. Это, например, единая (причинная и смысловая) логика ХМ, его определенный авторским мироотношением «закон». Это его внутренняя (архитектоническая) и внешняя (языковая, художественно-речевая) форма и ее особая выразительность – стиль.

Во-вторых, соположенность ХВН с ХМ имеет **ценностный** характер – это всегда ценностное (смысловое) отношение вненаходимого (правильнее сказать, конечно же, вненаходящегося) субъекта как к конкретным элементам ХМ, так и к нему в целом. Эта ценностная позиция (в пределе – приемлющая, отрицающая или проблематизирующе-вопрошающая) также распространяется на недоступные с позиции внутринаходимости «объекты». При этом содержательно она также существенно иная, чем ценностные отношения внутри ХМ (что не исключает возможности близости или даже совпадения ценностных позиций извне и изнутри, но и в этом случае принципиально разные предметные горизонты («кругозоры») ХВН и внутринаходимости неизбежно приведут к смысловым различиям).

Тут же, в-третьих, следует отметить и еще одно принципиальное отличие ХВН и внутринаходимости, обнаруживаемое в том числе и в ценностном аспекте. Внутринаходимость как содержательная позиция (спектр возможных позиций – точек зрения, ожиданий, интенций, хотений, переживаний и поступков) жестко детерминирована внутренней логикой и системой реальных отношений ХМ и потому для идентифицирующего себя с ХМ и бытийствующего в нем сознания объективна, присваивается и реализуется им (и ментально, и поведенчески) спонтанно-бессознательно и безусловно. Так, с читателем «Войны и мира», идентифицирующим себя с Андреем Болконским и «изнутри» проживающим жизнь этого персонажа, не может произойти никаких иных духовных и практических событий, чем те, что суждено пережить самому Болконскому; правда, «умерев» вместе с ним, читатель – поскольку ХМ романа продолжается – сможет «уподобиться» другим персонажам или, еще лучше, мудрому рассказчику, но и в этом случае он не в состоянии ни совершить самостоятельный поступок, ни даже дополнить (не то что оспорить) рассуждения и оценки рассказчика своими собственными – таковы законы и условия «чистой» внутринаходимости. В этом смысле внутринаходимость, по сути, *мифологична и бессубъектна*.

В отличие от нее ХВН, наоборот, осознанна и, можно сказать, **рефлексивна**: занимающий ее отдает себе отчет («знает») и об объектах своего отношения, и о целенаправленности и содержательности собственной позиции, и о разделяющей (и, парадоксальным образом, соединяющей) его с ХМ дистанции, и об особости, «инаковости» последнего, и о возможности варьировать позицию, изменяя точку зрения и содержательность своего отношения. ХВН, таким образом, дает возможность (более того – реализует необходимость) свободы осваивающего контакта с ХМ, позволяет осознать ее и, что не менее важно, себя в ситуации этой деятельной свободы. Но там, где есть осознание свободы и открываемых ею возможностей, обратной стороной медали оказывается сознание своей ответственности. Это сознание вытекает, с од-

ной стороны, из рефлексии серьезного, соизмеримого со сверхзадачей искусства предназначения ХВН, а с другой – из осознания объективных рамок-ограничителей ее (и ее субъектов) свободы, в роли которых выступают как общие законы и сверхзадачи искусства, так и конкретные (типологические и индивидуальные) императивы (запреты и предписания) данного произведения, его ХМ и текстовой организации.

Вообще говоря, отмеченная выше ценностная соположенность – частный случай принципиальных для существования и специфики ХВН его функциональных, деятельностных отношений с ХМ. В любых своих модусах она «зациклена» на ХМ, неотделима от него онтологически и содержательно, устремлена к нему как своему главному и основополагающему (хотя и не единственному) интенциональному объекту. И, самое главное, обретает содержание и существование, реализуется только в многоплановой «работе» с ХМ. В этом смысле ХВН и ее субъекты отнюдь не свободны. Между ней и ее интенциональным объектом – отношения, которые можно назвать взаимным обладанием: ХМ подчиняет себе (притягивает, приковывает, закрепляет за собой) ХВН, диктует ей «правила игры», но и дает осуществиться, а в этом осуществлении, в свою очередь, «отдается» ХВМ, поступает в ее владение и распоряжение, раскрывается и даже изменяется (прежде всего – ценностно, смысловыражающе) в соответствии с содержанием позиции субъекта ХВН и формами его осваивающей и коммуникативной активности. Глубоко эротические, по сути, отношения!

Подчеркну, что в этих «функционально-любовных» отношениях ХВН направлена на целостность, органическую системность ХМ, а его отдельные элементы воспринимаются именно как части этого целого. Такой системно-интегральный, «завершающий» (М.М. Бахтин) целостность ХМ взгляд имеет ряд существеннейших следствий, прежде всего для понимания искусства и взаимопонимания общающихся через его посредство. Имеет он и такое онтологическое следствие, как рождающийся именно с (и для) позиции ХВН, открывающийся «из нее» «эффект реальности», которому соответст-

вует – на полюсе субъекта ХВН – каждый раз особое «чувство реальности». Без подобных эффекта (впечатления, видимости) и чувства невозможно реализовать состояние художественной внутринаходимости: нельзя идентифицировать себя с отсутствующей реальностью, реальностью, в существование которой ты не веришь. Внутринаходимость же, надо сказать, в полной мере «отрабатывает» свой долг перед открывшей ей дорогу ХВН: не умея видеть изнутри целое ХМ, она дает возможность ощутить богатство его внутренних смыслов – смыслов всех его неисчислимых элементов, фрагментов, деталей и их отношений. И это имманентное, живое и подлинное смысловое богатство поступает затем в «распоряжение», становится материалом для интегрирующей, смыслообобщающей, смыслоорганизующей и смыслозавершающей (оформляющей) активности вненаходимых субъектов, без которой невозможно аутентичное понимание ХМ и его творца (в том числе и самопонимание).

Интенционально-объектное содержание, открывающееся с позиции ХВН, как уже сказано, шире и разнообразнее содержания внутринаходимого взгляда, ограниченного пределами ХМ. Для ХВН, помимо последнего, различимы и значимы и другие реальности: реальность художественного текста, дискурса и языка, с которыми ХВН работает и через которые оно видит ХМ; реальность процессов художественного творчества и восприятия; реальность самих субъектов этих процессов в их разнообразных модусах – от эмпирических автора и реципиента до идеально-виртуальных «образов» автора и реципиента (М.М. Бахтин), трактуемых в современной нарратологии и рецептивной эстетике также как автор и реципиент имплицитные (У. Бут, В. Изер), или идеальные (У. Эко). Наконец, с позиций ХВН открываются и раскрываются реалии, обобщенно говоря, художественной культуры: художественные тексты и миры других произведений искусства, многоплановые синхронные и диахронные отношения между ними (традиции, влияния, интертекстуальные связи и т.п.), обобщающие мировой художественный опыт типо-

логические языковые модели (жанры, стили, композиционные структуры, риторические приемы и т.п.).

Но! Все эти реальности остаются в пределах того, что названо здесь ХВН, лишь в той мере и поскольку, в какой и поскольку их видение базируется на вненаходимом видении ХМ, опосредуется целеустремленным отношением к ХМ, *перспективной и контекстом* ХМ как конститутивного основания и главного интенционального объекта ХВН. Сказанное фактически означает признание неразрывности и первичности (по отношению ко всем другим возможным аспектам) связи ХВН и художественной внутринаходимости. Только эта, опосредованная ХМ, его горизонтом и контекстом создаваемая и реализуемая связь позволяет вненаходимости быть и называться художественной и выступать – вместе с внутринаходимостью – способом-формой **художественного** бытия человека. А истоком и фундаментальной органической основой такой неразрывной связи, бытийного и функционального единства ХВН и художественной внутринаходимости, несомненно, выступает порождающее всю систему искусства и его квинтэссенцию – ХМ *художественное мироотношение*⁴. И в какие бы стороны и дали за пределами ХМ ни улетало вненаходящееся по отношению к нему сознание, оно будет жить **внутри** живого искусства, а его позиция, бытийный статус будут оставаться именно ХВН, откуда оно будет внутренне направляться этим глубинным мироотношением, оглядываться на него и его прямое порождение – ХМ, подчинять свою свободу и творческие возможности, так сказать, служению им: их пониманию, смысловому обогащению, утверждению.

В этом принципиальное отличие ХВН от других, не художественных форм вненаходимости по отношению к произведению и его ХМ. И это надо иметь в виду и прочувствовать, поскольку ХВН и ее нехудожественные формы теснейшим образом взаимосвязаны (так, ХВН по отношению к теат-

⁴ О художественном мироотношении и его искусствоворождающей роли. См.: *Закс Л. А.* Художественное сознание. Свердловск, 1990.

ральному спектаклю необходимо принимает форму бытовой пространственной венаходимости зрителя в зале по отношению к сцене) и внешне трудно различимы (попробуйте, например, различить двух стоящих у картины и смотрящих на нее человек, один из которых переживает эстетическое наслаждение от созерцания шедевра и рефлексировать по поводу его языка и мастерского исполнения, а другой раздумывает, как придется снимать эту картину со стены в связи с предстоящим ремонтом зала).

Но так же следует различать ХВН и еще более тесно и органично, чем бытовые формы венаходимости, с ней связанные внешние формы самой художественной деятельности, ее конкретные технико-технологические аспекты. Для музыканта-исполнителя, например, ХВН по отношению к здесь и сейчас создаваемому ХМ неотделима от самого процесса исполнения – целесообразной работы рук, губ, голосовых связок, дыхания и т.п. Но сама по себе эта работа, также, конечно, внешняя по отношению к возникающему с ее помощью ХМ, не является ХВН и вообще художественным бытием субъекта творчества, а только ближайшей для них предпосылкой-условием. Так же относится к ХВН и обработка материала скульптором, создание изображения на холсте (с помощью кисти и красок) живописцем, поиск нужного слова поэтом. Все эти примеры, казалось бы, дают основание разграничить ХВН (художественное бытие субъекта в целом) и иные аспекты художественной деятельности по основанию идеальное/материальное. Однако и в самом идеальном плане художественной деятельности есть необходимые аспекты, находящиеся за пределами художественного бытия и ХВН в частности. Это – ее технико-семиотические аспекты, такие, как, скажем, идеальное, а не только материальное, «кодирование» (воплощение) рождающегося ХМ с помощью художественных средств (приемов) творцом и – обратный процесс – «декодирование» элементов и структур художественного текста реципиентом. Следовательно, не всякое работающее в искусстве «идеальное» связано с ХВН (уровня «элементарных» предметных «значений», например, для нее недостаточно). Здесь,

как и прежде, конститутивным системообразующим признаком-предпосылкой для ХВН остается существование ХМ, что онтологически обеспечивается рождением, бытием и воздействием особого «идеального» – художественного образа.

Прежде чем перейти к собственно онтологической проблематике ХВН, зададимся еще одним существенным вопросом: **чья** это ХВН, кто, иначе говоря, осуществляет ее, является ее **субъектом**? Онтология ХВН как особого предиката художественной реальности всегда есть онтология ее субъекта (субъектов).

Обыденное сознание склонно считать таким субъектом тех реальных, эмпирических людей, которые творят и воспринимают искусство, «живут» в нем и, одновременно, осмысливают и оценивают его. Это не совсем так. Эмпирические индивиды – обладатели практических и духовных форм сознания, которые помогают людям жить реальной жизнью – в природе, обществе, государстве, межличностных отношениях и отношениях с Богом. Но они, эти формы, не создают художественных текстов и миров, не способны адекватно («художественно») воспринимать их и существовать в них. Для этого культура создала особое сознание – художественное. Вбирая в себя и сохраняя в себе сложнейший многоплановый опыт жизни – социокультурный и биологический, духовный, душевный (психологический) и практически-телесный, повседневно-бытовой и теоретический (научный, идеологический), художественное сознание трансформирует его в особое, также получающее предикат «художественное», мироотношение, изнутри и извне организуется целями, законами (нормами) и инструментами искусства. Это-то сознание и тклет невещественную «ткань» художественных образов, рождает на ее основе с помощью особых языков художественные миры и художественную реальность в целом, создавая возможность мифологической (т.е., по точному определению К. Маркса, бессознательно-художественной) «жизни в образе» (художественной внутринаходимости) и особого идеального художественно-рефлексивного существования за ее пределами, но в отстраненно-дистанцированном и, одновременно,

увлеченно-заинтересованном со-бытии с ней, в содержательно-деятельностной направленности на нее – ХВН.

Только художественное сознание и может быть (и является) субъектом ХВН. При этом в пространстве созданной самим же художественным сознанием идеальной реальности – с ХМ в центре – происходит его своеобразное раздвоение. Одна его «половинка» поселяется в ХМ как в реальной жизни (даже если это жизнь эмоционально насыщенных, но беспредметных звучаний или абстрактных пространственных форм). Она «растворяется» в ХМ, бессознательно сливается с жизнью и мироотношением имманентных ему сознаний, его общим «духом» и психологической аурой-атмосферой. Столь же бессознательно-спонтанно и органично она одушевляет и одухотворяет бездуховно-бездушные элементы ХМ: вещи, растения и животных, пространство и время, природные стихии, само «вещество существования» и даже, как у Бродского, пустоту, наделяя их, буквально по Тютчеву, душой, свободой, любовью и языком, живя их жизнью и глядя на окружающий мир как бы глазами этих художественно очеловеченных собой «объектов». Подчиняясь, таким образом, ХМ, эта внутринаходимая «половинка» художественного сознания фактически утрачивает свою «сознательность», свое самосознание как «субъективное для себя бытие» – так сказать, обменивает его на бытие, жизнь как таковые, где предметность и смысл, дух, душа и тело слиты в непосредственности нерелексирующей экзистенции.

Тут говорить о художественном сознании как *субъекте* не приходится. Художникам известна эта бессубъектная внутринаходимая жизнь-экзистенция собственного художественного сознания в виде феномена самозарождения и самодвижения ХМ, его как будто независимого от разума и воли творца существования (как, например, появление Христа в финале «Двенадцати» Блока). М.И. Цветаева в связи с этим писала, что «произведение искусства есть рожденное, а не сотворенное». Умберто Эко иронизирует по поводу писательских признаний, «что персонажи-де живут самостоятельной жизнью, а автор сомнамбулически протоколирует все, что они

творяют», называет их «идеалистической болтовней» и «чушью из выпускного сочинения»⁵ и настаивает на логических основаниях подобных, все же полностью не отрицаемых им явлений: «Писатель – пленник собственных предпосылок»⁶. На это я скажу, что, во-первых, число констатаций самостоятельной жизни ХМ столь велико (и относится отнюдь не только к литературе, а практически ко всем видам искусств), что усомниться в их правдивости и закономерности просто невозможно. Во-вторых, столь же достоверно известна и хорошо изучена психологией искусства именно бессознательная природа самых сокровенных и продуктивных моментов творчества, когда, действительно, кто-то словно диктует художнику его стихи или музыку (ср. ахматовский образ Музы, диктующей Данту), а сам он погружен в состояние близкое гипнотическому или сновиденческому (ср. пушкинское «Я сладко усыплен моим воображеньем, и пробуждается поэзия во мне»). Наконец, в-третьих, «логический» аргумент Эко вовсе не опровергает сказанного – наоборот, вполне с ним совместим: писатель потому и пленник «своих предпосылок», или законов ХМ, что в ситуации внутринаходимости он их не осознает и не может осознать, а следует им безотчетно (хотя и, конечно, добровольно – ведь он принял логику возникшего (или только возникающего) ХМ, органично живет в нем с ощущением совпадения, внутреннего родства и, главное, субъективной необходимости для себя именно этого ХМ и этой жизни в нем). Для того же, чтобы осознанно использовать законы ХМ (искусства в целом) и целенаправленно осуществлять свои намерения и идеи, как раз и нужна ХВН с ее рефлексивностью и субъектностью.

А тезис о бессубъектности внутринаходимого художественного сознания получает косвенное подтверждение в еще одном характерном и хорошо известном факте «психологии творчества»: лишенное собственной субъектности и добро-

⁵ Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Симпозиум, 2002. С. 33.

⁶ Там же. С. 34.

вольно самоподчинившееся ХМ, это сознание начинает воспринимать в качестве субъекта... собственные творения. Пушкина о пробуждающейся поэзии я уже цитировал. Тициан Табидзе: «Не я пишу стихи, они как повесть пишут / Меня и жизни ход сопровождает их». В дневниках А.А. Ахматовой ее долгая работа над «Поэмой без героя» предстает как история своенравного поведения самой поэмы: «Поэма с помощью скрытой в ней музыки дважды уходила от меня в балет». «Попытка заземлить ее... кончилась полной неудачей. Она категорически отказалась идти в предместье. Ни цыганки на заплеванной мостовой, ни паровика, идущего со Скорбящей, ни о Хлебн[икове], ни Горячего Поля, она не хочет ничего. Она не пошла на смертный мост с Маяковским, ни в пропахшие березовым веником пятикопеечные бани, ни в волшебные блоковские портерные, где на стенах корабли, а вокруг тайна и петербургский миф – она упрямо осталась на своем роковом углу у дома, который построили в начале XIX века бр[атья] Адамини...» И, наконец: «... она пришла ниоткуда и ушла в никуда, ничего не объяснила»⁷.

Субъектность творящего художественного сознания – профессиональное «Я» художника – в полной мере торжествует именно в ХВН. Располагаясь за пределами ХМ, вненаходимое сознание обретает, как уже сказано, свободу и рефлексивность, но не перестает быть художественным (не становится практически-бытовым или, скажем, научным): оставаясь в системе искусства, оно вненаходимо не только по отношению к ХМ, но и к внехудожественным реальностям. Все это и позволяет вненаходимому художественному сознанию осуществлять свои управленческие функции в творческом (а потом и перцептивном) процессе (в самом творчестве художник сам постоянно совмещает креативные функции с рецептивными).

Руководствуясь интуицией художественного идеала и конкретного ХМ, а также собственным «чувством реальности», вненаходимое сознание контролирует и регулирует спон-

⁷ Цит. по: Встречи с прошлым. Вып. 3. М., 1978. С. 396–398.

танное самодвижение творческого процесса, «предлагает» новые образные и языковые решения, ведущие к адекватному воплощению имплицитной мироконцепции и авторского видения, к оформлению и завершению ХМ и в то же время к достижению желанного эффекта реальности. «Попутно» здесь же создается и «отлаживается» адекватный способ внутринаходимости. Вненаходимое сознание оказывается, так сказать, режиссером для «не знающего» себя, безотчетно живущего иллюзорной жизнью внутринаходимого. Все сказанное в общем относится и к ХВН реципиента.

Но это только первоначальная часть ментальной работы вненаходимого субъекта. Когда возникает и начинает жить своей жизнью ХМ, у вненаходимого художественного сознания-субъекта появляются новые задачи и, соответственно, новая работа. Оно прежде всего **созерцает** и в процессе созерцания «вторично» духовно **осваивает** ХМ: понимает, интерпретирует и, подобно сделавшему свою работу Господу, целостно художественно (т.е. одновременно морально, мировоззренчески, эстетически и с позиций художественного идеала) оценивает его и наслаждается им. Оно продолжает контролировать и регулировать соблюдение правил художественного текста и ХМ, удерживая и поддерживая тем самым жизнь ХМ и внутринаходимого субъекта в нем. Оно **играет** в ХМ и с ХМ, осознанно воспроизводя и любовно смакуя его правила и способы существования в нем, мысленно актуализируя генетические и функциональные связи последних с законами, смыслопорождающими механизмами и экспрессивными особенностями художественного дискурса и текста (что в существенных моментах равнозначно творческому «перечитыванию» произведения и дает дополнительное наслаждение). Во всей этой многоплановой работе в режиме ХВН происходит также духовно-творческое самовыражение и самоутверждение художественного «Я». И все это делается не только и не столько для себя, сколько адресовано будущему идеальному собеседнику-реципиенту (не случайно ведь Е.А. Баратынский приравнял «друга в поколеньи» и «читателя в потомстве»), для которого самым «устройством» текста и

ХМ уже подготовлено место внутри и вне последнего и который тем самым приглашается к художественному со-бытию и самореализации (самовыражению).

Очерченная схема активности художественного сознания «в режиме ХВН» относится и к воспринимающему, с той разницей, что он не создает ХМ и пространства вненаходимости, а творчески актуализирует и осваивает их, на основе собственного опыта и мироотношения варьируя-трансформируя и то и другое. Он так же «живет» в ХМ, подчиняясь по-своему его логике, так же обретает «в предлагаемых обстоятельствах» собственный взгляд на него и при этом встречается и общается с автором по поводу ХМ (ориентируясь по его «голосу»: форме, письму и стилю). Так же находит и ведет свою игру с произведением и наслаждается им и собственной активностью.

Теперь, получив общее представление о ХВН и ее субъектах, можно обратиться к проблеме их онтологии. Она, мне думается, очень обобщенно может быть очерчена двумя большими вопросами. Первый: **как** существуют ХВН и ее субъекты? Это следовательно, вопрос о **форме** их существования. Второй: **каково** это существование, или **что** оно собой представляет? Каково, иначе говоря, собственно экзистенциальное = бытийственное **содержание** ХВН?

В свою очередь, первый вопрос я бы разделил на два подвопроса. Первый: **где** и **когда** существует ХВН? – вопрос о ее взаимосвязанных пространстве и времени, или хронотопе. И второй подвопрос, без ответа на который и на первый не ответить (так что отвечать надо на оба подвопроса одновременно): **каким образом**, т.е. с помощью каких средств конституируется и осуществляется хронотоп ХВН и активность ее субъектов? Попробую ответить, отдавая себе отчет в гипотетическом и неизбежно приблизительном характере предлагаемых ответов.

Итак, где «Я» идеального художественного субъекта «находится» в позиции ХВН? Или, иначе, откуда оно взирает на предлежащий ему (и уже включающий его = внутринаходимость) ХМ?

Хронотоп ХВН, как и она сама, не может быть «видим» для вненаходимого к ней наблюдателя (т.е. метанаблюдателя). Он – сверхчувствен, идеален. И, как всякое идеальное, по сути, внепространственен. Но эта внепространственность есть возможность самых разных мысленных пространств и пространственных трансформаций – от точки (ср.: «точка зрения») до космической бесконечности, от плоскости до многомерности, от предметной однородности до сопряжения многих разноприродных сфер. Все эти образы, визуализирующие «чистое» идеальное пространство – результат его предметной конкретизации – мысленного соединения с некими представляемыми сознанием предметами (конечно, это особая предметность, точно названная М.К. Мамардашвили «квазипредметной»). Хронотоп ХВН полипредметен – он формируется, структурно-содержательно конституируется и специфицируется уже называвшимися интенциональными объектами вненаходимого сознания, главный из которых – ХМ. Здесь мы имеем дело с любопытным пространственным (это же можно сказать и о временном измерении) эффектом. ХМ (со своим художественным хронотопом) – поскольку, напомню, речь о вне-находимости – существует, строго говоря, за пределами собственного пространства ХВН, вернее – именно как граница, предел, горизонт этого пространства. Само это пространство – некая идеальная территория «между» ХМ и вненаходимым художественным сознанием, но, заметьте, эта зона «между» (в общем, совпадающая с дистанцией, разделяющей «Я» и ХМ) принадлежит «живущему» и работающему в ней художественному сознанию. Оно, собственно, и создает (продуцирует) эту зону, которую занимает «полностью»⁸ и из которой (вместе с которой) устремляется к своему интенциональному объекту. А теперь представьте, что сам этот объект

⁸ На самом деле между идеальным пространством и сознанием существуют, я бы сказал, головокружительные отношения «взаимооборачивания»: художественное сознание создает пространство ХВН и существует в нем, но само-то это пространство, как идеальное, может существовать только в сознании, является, таким образом, пространством самого сознания.

– ХМ, не переходя незримой границы, отбрасывает в пространство ХВН свою «хронотопную» тень, которая его квазипредметно «заполняет» и, главное, структурирует. А вместе с ним – и способ существования, масштаб и интенсивность осваивающей активности вненаходимого сознания. Хронотоп ХМ, конечно, не единственная формирующая сила-детерминанта хронотопа ХВН, эти хронотопы в принципе не могут полностью совпадать. Например, временная (сюжетная) последовательность событий ХМ жестко, необратимо закреплена текстом (так называемое «время текста») и не может быть «изнутри» изменена. Но в хронотопе ХВН – на основе и с учетом этой репрезентированной в нем временной структуры ХМ – возможен и вполне допустим спектр вариаций и обратимостей относительно последней: возвраты назад, в «прошлое» и пробеги в будущее, изменение скорости протекания событий, остановки-размышления и т.п. К тому же здесь, в хронотопе ХВН хронотоп ХМ дополняется и обогащается невидимым «изнутри» хронотопом текста (композиции), хронотопом значимого для вненаходимого сознания вещества языка (слова, звука, живописного мазка и т.п.) и хронотопами актуализируемых и включаемых в отношения с произведением многочисленных контекстов. И все же хронотопные структуры ХМ – существеннейший, многоопределяющий объективный фактор, входящий в структуру хронотопа ХВН и не допускающий игнорирования сознанием. Простой пример: можно, но совершенно не нужно, бессмысленно, легкомысленно «порхать» или суетливой туристической трусой «бегать» вокруг величественной громады «Божественной комедии» или «Войны и мира», а лирические и мимолетные высказывания Шопена или трепетные пьесы Дебюсси мыслить в пространственно-временной размерности больших (как у Малера или Брукнера) симфоний, в чуждом для них масштабно-эпическом хронотопе, предполагающем солидную удаленность-отстраненность от ХМ и почти ритуальную надличную монументальность его обзора.

Зависимость хронотопа ХВН от ряда интенциональных объектов на деле означает, как ясно из сказанного, его «хро-

нотопическую» многосоставность и разнородность, т.е. существование вненаходимого сознания во множестве пространств и времен. Благодаря сознанию, замыкающему «на себе» все эти хронотопы, они образуют не только функционально-онтологическое, но и *смысловое* единство. Смысловой характер – важнейшая особенность идеального хронотопа ХВН, вскрывающая его генетическую связь с художественным сознанием, порождающую роль последнего.

Если в психологическом плане хронотоп ХВН – это территория воображения, мысли, чувства и воли художественных субъектов, то в сущностно-содержательном – он есть именно территория смыслов, многозначный смысловой континуум, не только наполненный («заполненный»), но и конституированный и организуемый ими. Точнее – их порождающей основой, самой глубокой и сокровенной структурой художественного сознания – ценностным по своей природе и содержанию *мироотношением*. В ХВН художественное мироотношение обретает самосознательный, рефлексивный характер, но не утрачивает своей ценностно-смысловой сущности и содержательности, своей основной способности рождать и эманировать смыслы, irradiровать их на весь доступный мир, последовательно наполняя ими все сколько-нибудь духовно значимые объекты и включая их в свои смысловые пространства.

Соответственно, смыслоносный хронотоп ХВН «имеет место» и «длится» ровно столько, сколько «имеет место» и «длится» направленная на ХМ определенная *ценностно-смысловая позиция*. Интенциональность последней позволяет также сказать, что хронотоп, а с учетом его смысловой непрерывности – поле ХВН «длится в определенную сторону», а также с определенной смысловой (психологической, интонационной) интенсивностью, обнаруживая энергийный характер ХВН и его хронотопов, что важно для понимания бытийственности ХВН.

Еще одна существенная черта хронотопа ХВН – его «эйнштейновский», т.е. функциональный характер. Это значит, что он не может существовать «объективно», «сам по себе» – как

некое пустое и независимое от актуально-реальных функциональных отношений (взаимодействий) его оснований «место». Откуда же он берется? В пределе ХВН (и место для нее) – результат существования всей информационно-коммуникативной системы искусства как функциональных отношений ее основных звеньев: художественного творчества, произведения искусства и художественного восприятия.

С одной стороны, «место» для ХВН создают реализующие художественное мироотношение, направленные на произведение (как единство художественного текста и ХМ) и друг на друга творчество и восприятие. Создают (попробуйте представить) как ментальную предметно-смысловую кристаллизацию, репрезентацию и, одновременно, работающее на цели искусства восполнение («снятие») естественных (объективных) и потому неизбежных несовпадений, разрывов, «зазоров» между художественным сознанием (автора, а потом реципиента) и воплощающим его ХМ, между ХМ и его жизненным прообразом, между ХМ (как он живет в сознании творца) и моделирующим его, но всегда более грубо и неточно, художественным текстом, между автором и всегда «другим» реципиентом (а сколько их, долгожданных, но – других!). Наконец, между заимствованными у жизни (природы) и культивируемыми в искусстве способностью и потребностью жить, проживать жизнь (*vivre pour vivre*) и заимствованными у культуры и также культивируемыми в искусстве способностью и потребностью во всем искать и находить смысл, умножать смысловое богатство и «питаться» им.

ХВН, таким образом, это ответ на необходимость устранения названных зазоров и разрывов, противоречий в системе искусства – ответ на основе возможностей самой системы включить в себя, «построить» особый идеальный план («регистр») мироотношения. Непосредственно же реализуют такие возможности, становятся субстанциями ХВН, как мы уже знаем, определенные виды активности художественного сознания за границами ХМ, но в ориентации прежде всего на него и всегда в его онтологическом присутствии и контексте. Они-то, эти виды (формы) активности, и создают (по

сути для своего, – но также и для подобных ему субъектов) функциональные пространство-время ХВН. Создают будто каждый раз заново в процессе своего актуального осуществления. На деле, повторю, это несколько разных, но взаимосвязанных хронотопов, возникающих в системах деятельностных отношений: субъект – художественный текст, субъект – ХМ, субъект (художник) – субъект (реципиент), «Я» – «Я», субъект – художественная культура, причем каждый хронотоп в своем реальном существовании опосредуется другими. То есть все эти «пары» оказываются базисом, основой для других, и, кажется, понятно почему: чтобы смотреть и видеть, надо не только иметь куда смотреть, но и откуда, нужна твердая семантическая почва под ногами.

Но тут дело не обходится без еще одного абсолютно необходимого основания, также, естественно, функционального. Любое идеальное, и ХВН не исключение, для своего осуществления требует языковых, семиотических средств и механизмов. Обобщенно говоря, таким семиотическим средством и механизмом в искусстве является художественный текст и связанные с ним семиотические структуры художественной культуры. Художественный текст – знаковый предмет (артефакт), моделирующий и передающий целостное художественное высказывание. В основе текста – специфический художественный язык (моделирующие художественную информацию экспрессивные средства, приемы и структуры), конкретно-целостная и содержательно мотивированная связность (организованность) которых, собственно, и есть художественный текст. Текст, иначе говоря, есть целостная самоценная «единица» художественной речи на этом языке, или художественное «сообщение». Художественный текст – центральное, наиболее объективное и стабильное (в силу своей материальности) звено художественной коммуникации, материально-знаковая форма культурно-исторического бытия произведений искусства. По поводу текста и в нем (на его территории) встречаются и взаимодействуют процессуальные, деятельностные звенья системы искусства – творчество и восприятие. Но текст не только их «предмет» (продукт творчест-

ва, объект восприятия), он – необходимая знаковая основа всего идеально-информационного плана (сферы) искусства, любых ментально осуществляемых процессов, эффектов, состояний, содержаний. Изученность текста семиотикой, герменевтикой, нарратологией, искусствоведением и эстетикой избавляет меня от необходимости и дальше говорить о нем «вообще». Для нас существенна его роль в «обеспечении» ХВН, функциональном и онтологическом. Ясно, что без работы текста (и с текстом) ХВН, как особый идеально-деятельностный процесс и эффект, невозможна. Но каков конкретно его «вклад»?

На первый взгляд кажется, что в устройство и функционирование художественного текста возможность и место для ХВН не заложены, что текст ориентирован, скорее, на противоположные задачи: моделирование ХМ, создание эффекта (иллюзии) его реальности и суггестивное воздействие на реципиента для его «погружения» в ХМ, уподобление ему, ведь именно так – через жизнь в образе – прежде всего и передается художественная информация. При этом, как известно, текст не только обеспечивает внутринаходимость реципиента, но и стимулирует его сотворческую, даже созидательную, активность: фантазийно-ассоциативное достраивание опущенных в тексте (и, соответственно, в непосредственно моделируемой им информации) деталей реальности и эмоциональных состояний («подтекст»), актуализацию «ближних» и «дальних» символических значений, реализацию ретроспективной (память и создаваемый ей контекст) и проспективной (проективной: ожидания, прогнозы) стороны сознания. Как замечает по этому поводу У. Эко, «всякий текст... – это ленивый механизм, требующий, чтобы читатель выполнял часть работы за него»⁹. Но ведь и эта, стимулируемая текстом, активность реципиента происходит спонтанно, безотчетно, как бы сама собой. Происходит с уже живущим в ХМ человеком, на основе его жизненного опыта и механизмов «житейского»

⁹ Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: Симпозиум, 2002. С. 9.

реагирования и соучастия и, в конце концов, ведет к усилению именно внутринаходимой компоненты художественного сознания и ее эффектов! Откуда же берется противоположная компонента ХВН?

Можно сказать: из очень многого. Из больших и малых особенностей семантической, синтаксической и прагматической организации текста. А можно все эти особенности свести к одной, но всеобъемлющей – и мы с новой стороны увидим то, о чем так или иначе говорили уже не раз: взаимоприятие и отталкивание, единство и «борьбу» двух противоположностей – внутринаходимости и ХВН. Так вот, ХВН (вернее, если речь идет о тексте – ее возможность) возникает всюду, где устройство текста останавливает, тормозит, нарушает и отрицает спонтанность, безотчетность, автоматизм и мифологичность его восприятия, власть и опьянение внутринаходимости¹⁰. Но для этого, согласитесь, все же нужно, чтобы она была, чтобы из лепящихся друг к другу кусочков текста и рождаемого ими в сознании калейдоскопа ощущений, представлений, эмоций, ассоциаций, не имеющих названия тайных движений души и не всегда звучащей, но пронизывающей все это и, главное, все существо воспринимающего музыки сложился живой ХМ, чтобы он очаровал и затянул в себя, сделал свое – нашим, моим. Пока всего этого нет, мы смотрим на произведение чужими для него глазами и наша вненаходимость никакого отношения к искусству не имеет.

¹⁰ Такая формулировка текстового основания-источника ХВН, бесспорно, во многом совпадает со знаменитой опоязовской теорией *остранения* и по-своему подтверждает ее испытанную временем правоту и плодотворность. Время, замечу, не только скорректировало идеи русской формальной школы (сегодня вряд ли кто-то будет приравнивать остранение к сущности искусства), но и показало гораздо более широкий, структурно и функционально более многоплановый смысл этого феномена, отнюдь не сводимого к отдельным языковым приемам или особенностям «видения». Остранение – фундаментальное свойство всего художественного сознания (мироотношения), многоаспектно реализуемое (и работающее) и в художественных текстах, и в образных мирах, и в «живой» художественной коммуникации. ХВН – одно из самых существенных его художественных «следствий».

Поэтому своей мирообразующей работой и воздействием художественный текст уже готовит эффект ХВН: создает его возможность, создавая его главный интенциональный объект и цель.

Но это – весьма абстрактная возможность, далеко не всегда становящаяся действительностью. Героиня горьковского «На дне» Настя не знала о ХВН, бульварные любовные романы настолько овладели ею, что и прервав чтение, она продолжала жить в вымышленном мире и с трудом возвращалась в «первый» мир. Современное «массовое искусство» – главный цех индустрии масскульта – создает тексты, рассчитанные на современных нас, весьма эффективно производит мифологическую реальность. ХВН здесь, за редким исключением, вы не встретите.

В серьезном искусстве мы находим другую закономерность: художественный текст (а точнее, конечно, художник с помощью создаваемого им текста), с одной стороны, одержимо и упоенно создает эффект реальности и ее магнетическую, гипнотическую силу (как творцы искусства гордились и гордятся этим!), а с другой – в то же самое время, на том же самом «поле» – тут и там и, в общем, с тем же постоянством и упорством ослабляет и как бы приостанавливает действие волшебного художественного мифологизма, а порой демонстративно разрушает и опровергает его, формируя языковые и образные условия и побуждения для совсем иного взгляда на ту же реальность и намечая виртуальные контуры такого взгляда – хорошо известной нам ХВН. Причем точно так же, как, создавая эффект реальности и художественную внутринаходимость, текст берет в союзники своего реципиента (его практический, витально-телесный, чувственно-эмоциональный, духовно-переживательный и ассоциативный опыт), так и для создания ХВН он опирается на опыт того же реципиента, правда несколько иной. Здесь помогают аналитический критичный ум, эрудиция и знания (в том числе и прежде всего специфических законов и свойств искусства), художественно-культурная память, ставший потребностью и ориентиром опыт поисков смысла, многозначной интерпретации жизни

и искусства, мировоззренческой рефлексии и, конечно же, опыт эстетического восприятия предметных выразительных форм и творящего их мастерства, творчески-фантазийный и игровой опыт, опыт перевоплощений, перемены социальных ролей и языков – словом, опыт творчества и свободы.

Текстовое обеспечение (создание хронотопа) ХВН начинается уже на уровне художественного языка, его первоэлементов: в отличие от других языков он не нейтрализует, а, наоборот, активизирует, семантизирует и утверждает самодовлеющую ценность своего знакового материала, который и в рамках текста, в рабочей «упряжке» с другими знаковыми средствами не только трудится над созданием ХМ, но и успевает заявить о себе, обратить на себя внимание реципиента (а в данном случае и творец – реципиент), выводя его тем самым из состояния внутринаходимости. Нежные лессировки Рубенса (а ведь в его ХМ – торжество «большой» и тяжелой плоти), светящийся из неожиданно открывающейся своей глубины, исполненный достоинства и благородства мазок Рембрандта (а в его ХМ повседневность обычной жизни обычных людей), переполняемый и предельно электризованный витальной энергией, нервно, экстатически пульсирующий мазок Ван Гога – все они, каждый по-своему, требовательно приковывают взгляд, просят общения и понимания. Но так же ведут себя и устойчивые сопряжения таких первоэлементов – возникающие на их основе художественные средства. Например, колорит или светотень в живописи: о чем бы ни «рассказывали» они, скажем, у Клода Моне и Писсарро, вы всегда можете обратить на них внимание, прочувствовать их собственную внутреннюю жизнь, хрупкую красоту, ласковое многоголосие, душевность и музыкальность. Можно долго и с наслаждением подчиняться суггестивной силе «Купания красного коня», но этот не передаваемый эпитетами красный и «сам по себе» будоражит воображение и мысль, незабываем.

У «вещественно-языкового» уровня текста есть и еще одна ХВН-создающая роль. Вся названная активность языкового материала и художественных средств – каждого и в особен-

ности всех вместе, т.е. вещественного целого текста – еще и тем разрушают иллюзию действительности (можно и мягче: выводят из «сна» внутринаходимости), что рождают в реципиенте сознание особости, «инаковости» рождающегося у него на глазах ХМ: мраморный или бронзовый человек (= скульптура), в оркестровом многоголосии живущая динамика чувств, звучащее, по точному определению В.Д. Днепрова, мироощущение (= музыка), пением и танцем оживающие человеческие отношения и страсти (= опера и балет). И все это *сделано*, рукотворно, человекотворно. Сделано кем-то – кем? Каков он, человек-автор? Сделано зачем-то – зачем? Чтобы что-то нам сказать – что же? Основополагающие, организующие смысловое пространство воспринимающего сознания вопросы. Ими задаются и авторы – творцы произведений, чтобы лучше понять себя, свое отношение к миру. И тоже ищут ответа в собственных текстах (об этом я еще скажу в связи с другими аспектами текста).

Следующий уровень текста – композиционный: здесь через отношения между частями, фрагментами, локальными структурами рождается целое текста-высказывания. Здесь, в контексте целого – в многоплановых композиционных связях семантизируются, т.е. становятся образными, художественные средства, их связи и «связки» (сочетания). Но семантизируется и само целое текста-высказывания, порождающее столь же целостный и смыслоносный образный план произведения = ХМ. На этом уровне на эффект ХВН работает ряд факторов. Например, семантическое отношение между «порядком» жизни и порядком ее воссоздания текстом. Скажем, в литературе некоторые особенности репрезентации вызывают ощущение сходства образа и жизни: создание событийной последовательности («история») и (или) параллелизм событий и событийных цепочек (несколько «историй» сразу), движение времени из прошлого в будущее, диалоги, описания – картины пейзажа, передающие взгляд на него, и т.п. – все это так похоже на жизнь! Но текст, создавая иллюзию жизни, противостоит ей тою же самой своей структурой (композицией): название книги и отдельных глав, эпиграфы, сама фраг-

ментация жизни на главы и части (вовсе не совпадающая с событийной фрагментацией), «нестественная» расчлененность, меняющаяся скорость протекания, обратимость и скачкообразность времени, смена голосов, ведущих повествование (иногда без объявления об этом), сопряжение в одном повествовательном пространстве (или по одной оси) различных реальностей: быта, сна, текста в тексте и т.д. и т.п. Текст ведет с нами композиционно-повествовательную игру, иногда весьма радикальную. Лермонтов в «Герое нашего времени», как карточную колоду, будто непреднамеренно и случайно (наудачу) тасует события, времена, рассказчиков, создавая удивительное единство жизненной достоверности и авторского своеволия, объемно-многомерного и потому правдивого видения героя и неправдоподобного стечения обстоятельств, совпадений, встреч, (будто) специально подстроенных (кем?) «вокруг» героя и ради его постижения¹¹. Лермонтову это было нужно, чтобы дать противоречивый, многозначный образ (понимание) и адекватную оценку «героя нашего времени», уйти от романтического мифологизма и восторженной идентификации с исторически и духовно исчерпавшим себя, «выдохшимся» байронизмом в жизни и искусстве (поразительно: Лермонтову это блистательно удалось как художнику и окончилось трагическим фиаско в жизни; может быть, потому, что в его бытовом сознании не оказалось аналога его гениальной ХВН?).

Композиция (и композиционная игра) текста реализует и дает понять реципиенту определенные «правила игры» – правила художественного «говoreния» о жизни, или, как принято называть это сегодня, дискурса. К ним относятся нормы конкретной связи «знаков» и их «значений» и отношений между знаками (значащими частями текста) – пространственные, временные, риторические. Естественным их порождением и продолжением оказываются правила художественной ре-

¹¹ Впрочем «радикальность» композиции романа Лермонтова относительна, исторична (сравните ее хотя бы с алеаторическими композициями прозы М. Павича).

цепции, «чтения» и понимания текста. Манифестируя тем или иным способом (например, обнажением приема) свои правила, текст также моделирует ХВН и побуждает к ней реципиента. Осознание и осознанное их применение весьма существенно. Можно, конечно, читать текст спонтанно, руководствуясь подсказанной рецептивным (а часто и просто житейским) опытом интуицией, отдаваясь прежде всего мирообразующей силе текста и бессознательной логике идентификации и «вычитывая» то, что можно «считать» в позиции внутринаходимости: это, в основном, непосредственно воспринимаемые образы в их очевидной предметности и целесообразной логике (фабула и сюжет, пространственная «картинка», прямо выражаемые мысли и чувства) и их «прямые», ситуативные смыслы. «Естественность» и в то же время ограниченность такой рецептивной позиции очевидна. Реципиентов такого типа У. Эко называет образцовыми читателями первого уровня и отличает от более адекватных специфике искусства образцовых читателей второго уровня¹², ориентированных на осознанное применение правил, а в нашем аспекте – на ХВН. Собственно говоря, осознанное применение правил только и возможно с позиции ХВН, а сама эта позиция – в своей исходной «точке» – совпадает с узнаванием и осознанием правил как выражения (конкретизации) более глубокой сущности (и основы) ХВН: искусственного и условного характера текста, его семиотичности и содержательности.

Что дает такое осознание и применение правил? Во-первых, конечно, оно – необходимое условие восприятия, *со-размерного*, адекватного произведению. Спонтанное восприятие («первого уровня») избирательно, в чем-то случайно и потому всегда «частично»: какие-то стороны текста и ХМ работают незаметно, исподволь, косвенно, «скромно» вкладываясь в порождение смысла, но не создавая самостоятельных «центров», распространяющих вокруг себя содержательные смысловые поля. Восприятие по осознанным правилам

¹² См.: Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. С. 50, 70, 76, 88 и др.

текста – залог прежде всего его предметной и смысловой полноты. И, что очень важно, – точности: применяющий правила реципиент всеми имеющимися у него средствами (а главное средство – именно сами правила) воссоздает, реактуализирует пройденный когда-то автором и «спрятанный» в тексте семиотический процесс во всех его основных аспектах (семантическом, синтаксическом, формально-экспрессивном, прагматическом) и тем самым извлекает, а фактически – заново, творчески воспроизводит, причем максимально полно и точно, авторскую информацию. Что, замечу, немедленно сказывается и на спонтанной внутринаходимости, живущей уже в более содержательном ХМ.

Во-вторых, сознательная реализация правил текста, т.е., фактически, подлинное сотворчество реципиента с автором («чтобы стать хорошим читателем, необходимо стать хорошим писателем»¹³) превращает процесс художественного восприятия – в его ХВН-плане – в хронотопически конгениальное, свободное и бескорыстное удвоение текста. Труд восприятия становится игрой со всеми ее плодотворными психологическими эффектами и, в итоге, особым удовольствием, наслаждением (ср. знаменитое «удовольствие от текста» Р. Барта). Конечно, игра вненаходимого сознания идет не только с текстом «самим по себе», ведь он здесь «прозрачен» и живет в сознании вместе со своим ХМ. Понимание текстовых правил ведет к пониманию законов ХМ, воспринимаемых-осмысляемых с позиций ХВН не как «законы жизни», варианты особой «судьбы» и т.п. (как это видится изнутри ХМ), а как, например, конкретный принцип присущей данному ХМ художественной условности, определяющей (в образно-семантическом плане) коэффициент творческой трансформации (деформации) «первой» реальности в ХМ и, соответственно, в синтаксическом плане – принцип, или алгоритм, его риторической (смыслопорождающей) организации. Свободная игра с текстом, таким образом, находит продолжение в совмещаемой с первой игрой с (в) ХМ.

¹³ Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. С. 217.

Наконец пора сказать о самом глубоком и наименее наглядном аспекте текста как определенного дискурса и его ХВН-порождающей роли. Начну с другого конца. Произведение искусства и его ХМ порождены всегда уникальным художественным сознанием и воплощают его мироотношение. Но воплощают, увы, лишь частично: мироотношение (отношение к **миру**!) реализуется всегда на конкретном информационном и знаковом материале, который конкретизирует, но и ограничивает в принципе безграничное (разомкнутое в бесконечность мира) и внутренне, духовно бездонное сознание. Поэтому понимание искусства – а мы включаем сюда не только понимание конкретного произведения, но и его автора – вращается в герменевтическом круге (чтобы понять творение, надо понять творца, а понимание последнего лежит, прежде всего, через понимание творения) и, главное, неизбежно противоречиво: «конечный», конкретный ХМ как разнообразие конкретных голосов и смыслов не может вполне «представлять» порождающее его авторское сознание (последнее, отсюда, не может быть понято, «реконструировано» с позиций внутринаходимости, хотя и без нее невозможно). Максимум, что тут возможно (для понимающего), – это попытаться увидеть за разнообразием голосов и смыслов их неявный «общий знаменатель», соединить это разнообразие в некий цельный смысловой порядок объемлющего его (изнутри и извне) мироотношения.

Собирание в целостность, видение и удержание целостности (и формальной, и смысловой) – возможность и задача только вненаходимого (причем, естественно, художественно вненаходящегося!) сознания. И тут ему тоже помогает художественный текст, моделирующий (как бы индуцирующий) – в неразрывной связи с целостностью ХМ – идеально-виртуальный *образ автора*¹⁴, с которым общается, в пространство

¹⁴ Об образе автора и его особом месте в целостности произведения искусства см., в частности, в книге М. М. Бахтина «Эстетика словесного творчества» (М., 1979), а также: Виноградов В. В. Проблема образа автора в художественной литературе // Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971.

которого входит и содержательную позицию которого по отношению к ХМ и миру в целом стремится понять = принять = занять идеальный реципиент (идеальный в обоих смыслах этого слова: и как нематериальный, и как «образцовый» (У. Эко), адекватный своему авторитетному собеседнику субъект-сознание). В тексте (семиотически) эта серьезнейшая интегрально-смысловая задача решается прежде всего благодаря целостности, системности работающего в нем авторского дискурса (правил и их реализации). Системно действующие правила и приемы не только моделируют и коммуницируют ХМ, но и создают единую, охватывающую весь текст дискурсивную структуру метауровня (по отношению к ХМ), своей целостностью репрезентирующую «задействованное» в произведении авторское сознание в его аксиологическом содержании и функциональной (деятельностной) форме. В нарратологии и рецептивной эстетике такая дискурсивная структура осмыслена как особая «повествовательная инстанция», называемая, как было отмечено ранее, «имплицитным», или «идеальным» (образцовым), автором¹⁵. Имплицитный автор и создает, семиотически обеспечивает территорию ХВН – территорию «правильной», адекватной «замыслу» автора осваивающей работы с произведением¹⁶. В той мере, в какой текст коммуникативен, ориентирован на восприятие и предуготовляет его, он дискурсивно моделирует и импли-

¹⁵ См.: Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. М.: Интрада – ИНИОН, 1996. С. 51–53; *Шмидт В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 41–56 (у В. Шмидта имплицитный автор называется абстрактным); *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах.

¹⁶ Понятно, что «образ автора» (имплицитный автор) только отчасти разрешает сформулированное выше противоречие между бесконечным мироотношением и его конечной, всегда неполной реализацией в конкретном произведении. Для более основательного разрешения указанного противоречия художественному реципиенту приходится «размыкать» ситуацию – выходить за рамки данного произведения в становящиеся для последнего контекстом другие произведения того же автора, его жизнь, творческую биографию и культуру его эпохи.

цитного реципиента, который (в отличие от реального) совпадает с образом автора как с территорией и содержанием авторской ХВН. Реальному же реципиенту для встречи с идеальным автором приходится стремиться стать реципиентом идеальным (имплицитным) и для этого максимально полно и точно овладевать дискурсом произведения.

Но не только им. Есть еще одна неразрывно связанная с текстом и дискурсом семиотическая структура, также по-своему репрезентирующая автора и становящаяся основой-почвой (равно как и объектом) ХВН. Структура эта – стиль, многожды описанный и, кажется, изученный филологами, искусствоведами и эстетиками вдоль и поперек. Автору этой статьи тоже сравнительно недавно случилось высказать несколько суждений о феномене стиля¹⁷, и не хочется повторяться подробно. Но все-таки кое-что, в связи с рассматриваемой темой, придется кратко повторить. Главное в стиле (речь о стиле индивидуальном) – его субъектность. Стиль – информационное «удвоение» – репрезентация и своеобразное знаковое замещение субъекта, так сказать, сублимация (или, более рационально, опредмечивание) его субъектности. Это – знаковое бытие целостной и органической субъектности (и субъективности) человека, достигнутое посредством его самовыражения и опредмечивания в любом знаковом материале и в любых (практических и духовных) дискурсах. Отсюда, всякий текст – стилин, дискурс – тоже; стиль – их особое «субъектное» качество, представленное прежде всего как их энергичность, напряжение, или интонационность. Если основные элементы художественного языка полностью объективны в своем существовании, так как детерминированы объективными особенностями знакового материала и техническими возможностями его обработки, формообразования, то дискурс включает в себя многое такое, что детерминировано субъектом, спецификой его субъективности (например, особенностями видения мира, эмоционального склада, характера и тем-

¹⁷ См.: *Закс Л. А.* Антропологические основания художественного стиля // Текст. Поэтика. Стиль. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004.

перамента, психосоматики). Цвет, например, – объективная часть живописи, работа же с цветом – сам его выбор, оттеночная трактовка, использование определенных колористических сочетаний, трактовка связи цвета и изображаемого объекта, наконец эмоциональное насыщение-напряжение (интонация) = особенности его экспрессивности – во всем своем объеме принадлежа сфере дискурса, несет в себе своеобразие конкретной субъективности и, таким образом, одновременно выступает характеристиками стиля.

Дискурс (даже и там, где он «субъектен») – технологичен, стиль – онтологичен. Ему, строго говоря, «ничего не нужно», кроме как *быть* и самой данностью своего бытия выражать-опредмечивать своего «отца»-субъекта. Поэтому он рождается и живет всюду, где может, а может там, где есть какая-нибудь пригодная для выражения субъекта предметность, не только материальная, но и идеальная. Так, освоив текст (его состав и структуру, поверхность и глубину, самое его вещество), стиль переходит в ХМ, распространяясь на все без исключения его предметные элементы (впрочем, мой образ «переходящего» от текста к образу стиля не точен, односторонен: дело выглядит именно так, если смотреть со стороны текста. На самом деле стиль рождается сразу внутри ХМ, вместе с ним – как ближайший результат воплощенного («опредмеченного») в нем мироотношения и родовой для последнего художественной субъективности). Стиль создает «физиономическое», психологическое, пластическое и интонационно-экспрессивное своеобразие всего ХМ, его хронотопа, предметной среды и т.п. – вплоть до последней крошечной детали. Он, таким образом, является одной из формирующих сил и законодательных инстанций ХМ. Естественно, внутринаходимый субъект в своем художественном бытии постоянно имеет дело со стилем (стилевыми чертами всего состава и структуры ХМ), можно сказать дышит им и подчиняется ему. Но не знает об этом, даже не догадывается о существовании стиля, равно как и о существовании его источника – автора.

Можно сказать, что, как черта и закон ХМ, стиль участвует в создании способа бытия внутринаходимого субъекта. А как текстовая, дискурсивная и, как они, системообразующая структура – в создании образа автора и, благодаря этому, хронотопа и способа ХВН. Несколько позднее я надеюсь показать, что именно специфическая природа стиля придает в целом духовно-рефлексивной и, на первый взгляд, бестелесной ХВН несомненную, весьма «сильную» экзистенциальность и осязаемую телесность, внося весомый вклад в ее бытийственное наполнение.

Итак, текст и его структуры (они же – механизмы) создают основания и стимулы для появления «территории», или хронотопа, ХВН и активности вненаходимого субъекта. Возможность хронотопа превращается в его действительное, актуальное бытие во взаимодействии художественного сознания и становящегося, а затем готового текста – в идеальном плане творчества и восприятия. Вот как примерно (схематично) складывается временной план хронотопа в процессе восприятия произведения.

Время ХВН рождается из появляющихся, взаимодействующих и сменяющих друг друга предметных пространств ее существования. Начинается оно, естественно, как реальное **время восприятия** – вместе с его началом и продолжается на его внутренней территории до его окончания. Началом можно считать встречу, чувственный контакт актуализированного художественного сознания с произведением как артефактом (до такой актуализации, переводящей «психологический аппарат» субъекта в состояние готовности к художественной деятельности и рождающей его специфические интенции, любой чувственный контакт с произведением – факт бытового или какого-либо другого нехудожественного сознания). Но ведь какое-то время, заметит читатель, артефакт существует в, так сказать, дохудожественном (потенциально художественном) состоянии, ХМ еще и в помине нет – можно ли говорить в этом случае о ХВН? Думаю, можно, поскольку сознание уже *означило* артефакт как произведение искусства

и уже относится к нему как к источнику *возможного* ХМ: живет ожиданием его и его предвидением, и первые интенции художественного сознания есть, фактически, *гипотезы* ожидаемого и даже нередко предвкушаемого ХМ.

Далее время восприятия, физически и ментально продолжаясь, трансформируется, поскольку артефакт превращается в текст, декодируемый – прочитываемый сознанием. ХВН становится позицией по отношению к тексту и актуализирует, как свое собственное, **время текста**. Это словосочетание может показаться оправданным применительно к временным искусствам и сомнительным для искусств пространственных: какое время у статичных, полностью развернутых в пространстве форм? Не достаточно ли и ХВН одного пространства? Время текста – время осуществления его дискурса, т.е. необходимое для «срабатывания» основных семиотических связей и «механизмов», а это, как известно, целая система сложных, многоплановых отношений. Можно сказать и так: время текста – время от актуализации первых элементарных значений языковых элементов текста до складывания из этих элементов художественно-образного мира и рождения уже нам знакомого эффекта реальности. Как всякая семиотическая реальность, реальность текста предполагает участие кодирующего или, в данном случае, перекодирующего ее человека. Таким образом, время текста – это время его «чтения», когда сознание не только осваивает дискурс и воссоздает работающее текстовое целое, но также «удерживает» рождающийся в процессе чтения ХМ и прослеживает связи в системе «текст – ХМ», занимая по отношению к этой системе определенную конструктивную, познавательную, ценностно-осмысляющую, событийную и игровую позицию.

Поскольку в описанном процессе рождается ХМ и сознание начинает жить в нем, на время текста «наслаивается» актуализированное внутринаходимость **внутреннее время ХМ** (его обычно называют «художественным временем»). Во временных искусствах это время событийное (длительность событий и событийных последовательностей), время, теку-

щее не только по физическим, но и по психологическим законам, не только одно-, но и разнонаправленно, не только равномерно и непрерывно, но и замедленно, ускоренно и прерывисто. Во всех этих последовательностях, конфигурациях и сплетениях времени и в том, как все это проживает и переживает человек, подчас нелегко, но необходимо разобраться. Чем и занимается вненаходимое сознание, пропускающее через себя временную реальность ХМ и учитывающее «практический» временной опыт внутринаходимости. Оно также осмысляет «контрапункт» времени ХМ и времени текста – то сходящихся вплоть до полного совпадения, то радикально расходящихся, что, как правило, создает дополнительный, и весьма волнующий, смысловой эффект. Так, предложение «Прошло тридцать лет» длится для читателя три секунды. А описание Л.Н. Толстым (в «Севастопольских рассказах») практически мгновенной гибели Праскухина, точнее, потока его сознания в кратчайшем промежутке между падением и взрывом убившей его бомбы занимает без малого две страницы и длится более двух минут, но в сам этот поток хаотично и отрывочно вместились большое и, как становится ясно, бесценное для него время всей его жизни. Соединение всех этих времен в одном сознании поражает воображение, волнует, заставляет думать и о загадке времени, жизни и смерти, и о тайне искусства, таланта и мастерства. Без способности с позиции ХВН осознать и пережить подобный временной контрапункт художественный эффект произведения был бы намного беднее.

Что касается пространственных искусств, то в их ХМ, как я думаю, время живет не непосредственно, напрямую, а опосредованно – как возможность, продуцируемая художественным пространством, его масштабом, топологией, ценностно-иерархической структурой, скрытыми ритмами создающих пространство форм. Именно ХВН помогает осознать и прочувствовать это скрытое художественное время, открыть недоступное для внутринаходимого сознания и – передать ему «в пользование».

Пока в присутствии вненаходимого сознания (и, значит, для него самого) длятся описанные выше «времена», в самом этом сознании происходит и, следовательно, длится процесс *реагирования*, состояние *отношения*, работа *осмысления* (понимания, интерпретации, оценки) текста, ХМ, их отношений. Все это происходит в особом времени – **собственном, внутреннем, субъективном времени ХВН**. Оно сплошь заполнено многоплановой духовной активностью освоения интенциональных объектов и саморефлексией (самоанализом, самооценкой, самоконтролем и саморегуляцией). Так, автор, создающий произведение и уже живущий в его художественном мире, напряженно пытается понять возникающий тут же образ автора – «увидеть», узнать собственное мироотношение, идентифицировать себя с ним и таким образом понять самого себя. Рефлексирует и реципиент, поверяя себя – произведением, его ХМ и образом автора. Внутреннее время ХВН и его проживание субъектом складывается из длительности, скорости (темпа), а также, несомненно, из мыслительной и эмоционально-волевой насыщенности значимых для сознания событий – актов его собственной активности.

Наконец, восприятие закончено, чувственно-художественный контакт с произведением прекращен и вместе с ним, образами текста и ХМ свертывается территория ХВН, «затухает», останавливается и исчезает ее время. Но – не сразу. Произведения уже вроде нет, но оно – есть, живет в памяти, иногда по-прежнему требовательно и властно продлевая время внутринаходимости. Вместе с ним сохраняется – в уже все же истаявшем, «теновом» варианте – ХВН. Это время ХВН можно назвать **временем памяти, ретроосмысления** и, так сказать, **художественного послевкусия**. Сознание смотрит вслед удаляющемуся произведению, уже отстраненно оживляет для себя его эффекты, планирует и представляет себе встречи с новыми произведениями.

А теперь – к вопросу о деятельностином содержании ХВН, которое и составляет в своей совокупности особое, вненаходимое художественное существование человека. То, что это

действительно какое-то специфическое по содержанию и форме существование – факт, думаю, не требующий специальных доказательств. Суммируем уже известное: онтологически ХВН – это осуществляемая с ценностно-пространственной дистанции идеальная деятельность (деятельности) художественных субъектов с ХМ и непосредственно связанными с ним структурами искусства. Это существование в совершенно особом идеальном плане и хронотопе творчества и восприятия (и, замечу, занимающее особое место и время в реальной и художественной жизни человека).

Тут-то и возникает важный с онтологической точки зрения вопрос: насколько это по видимости и сущности *идеальное* существование, а значит, что ни говори, существование в *сознании* и самого сознания, человечески бытийственно, т.е. *экзистенциально*? Для этого нужно, чтобы сам субъект ощущал и переживал плоть, вещество своего существования, его весомость и напряженность. Как известно, такие ощущения и переживания, а прежде – вызывающая их «плоть» появляется тогда, когда человек «участвует в жизни» (действует, общается) всем своим существом, в том числе собственной «плотью» – плотью души и тела, от которых он себя не отделяет. Когда, иначе, деятельность осуществляется, так сказать, на всех этажах человеческого существа, с помощью всех этих этажей. В какой мере все это имеет место в ХВН? Экзистенциальность, далее, предполагает не только непосредственную и переживаемую «оплотненность», но и «субъективированность» существования, внутреннюю сопряженность его и собственного сокровенного «Я» субъекта, по сути, их переживаемую идентификацию (идентичность). Заметьте, то, что я сейчас описал, вполне можно назвать и словом «внутринаходимость»: экзистенция и есть субъективированная погруженность в существование всего человеческого существа. В свою очередь, и художественная внутринаходимость, обладая всеми названными признаками, экзистенциальна, бытийственна.

А ХВН? Очевидны ведь ее субстанциональные отличия от внутринаходимости. Последняя «питается» самобытностью, чувственностью, органикой и событийностью ХМ, его суггестивной, принудительной по отношению к реципиенту логикой, его сплошной экспрессивностью, излучающей и заражающей эмоциями, за которой (и в которой) всеохватное и само по себе, по природе своей экзистенциальное основание ХМ – ценностное отношение. Ценности (даже, как в искусстве, духовные) ведь живут и воздействуют не абстрактно-умственно, не когнитивно, а реализуются через всегда сокровенные переживания, неразрывно и ощутимо связанные с энергийными, напряженными соматическими состояниями: напряжением дыхания, сердцебиения, мышц, идеомоторикой, интероцептивными ощущениями тяжести, размерности, вещественности и силы (усилия) собственного тела. Все это, от духовного смысла до психосоматики, интегрируется в целостную субъектную форму существования ценностных отношений – всегда содержательное (смыслоносное) *духовно-душевно-телесное напряжение* относящегося к миру человеческого существа, или его **интонационный строй**, живое и экспрессивное интонирование¹⁸. Поскольку ХМ «замешан» на авторском ценностном мироотношении и сплошь ценностен, жить в нем и изнутри реагировать на него можно, только интонируя, оживляя в себе и активно осуществляя собственным духовно-душевно-телесным напряжением его внутреннюю интонационность. Экзистенциальность внутринаходимости дополнительно питается и усиливается и ее непосредственностью, безотчетностью, нерелексированностью и, повторяю в который раз, мифологичностью – органической слиянностью сознания с бытием, бытийными формами ХМ и поведения человека в нем (М.М. Бахтин называл такое сознание *поступающим*).

ХВН в свете сказанного может показаться вовсе лишенной человеческой бытийственности, эдакой бесплотной рафи-

¹⁸ Подробнее об этом см.: *Закс Л. А.* Художественное сознание. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990.

нированной активностью «чистого» духа, гурманской игрой утонченного и эрудированного ума¹⁹. В самом деле, ХВН, кажется, лишена непосредственности (дистанция, восприятие конкретики ХМ «через» его целое и к тому же через текст), чувственности (по сути, той же непосредственности) конкретных контактов-прикосновений с ХМ и его элементами. Будучи «внемировой», вынесенной за пределы ХМ, она лишена также живой событийности (с ее энергией и динамикой), тем более – «поступательности», поведенческой формы внутринаходимого сознания. Ну и, естественно, ХВН потусторонна внутренней интонационности ХМ, взирает со стороны на его напряженную энергичность (как и на одолевающие героев ХМ страсти), что также не добавляет ей экзистенциальности. А сам характер активности ХВН?! Внутринаходимое сознание (а по сути, как мы уже знаем, весь человек) в ХМ живет, что бы там ни происходило (если ничего – «жить» очень трудно, и такое искусство для большинства нормальных людей неинтересно). А в ХВН он наблюдает за чужой жизнью и миром, в котором она проживается, пытается эту чужую жизнь – со стороны – понимать (= выявить ее внутреннее намерение, целесообразность и смысл) и постигать (объяснять: находить объективные и субъективные причины событий), интерпретировать (давать собственные версии ХМ, осмыслять актуальность данного ХМ как значимой модели современной жизни) и оценивать. При этом он непрерывно рефлексивирует: осознает и отслеживает связи ХМ и текста, действие дискурсивных и иных правил, устройство и работу текста, логику ХМ, выраженную в нем концепцию мира, образ автора и читателя, процесс «основной» (творческой или рецептивной) активности своего субъекта, наконец собственную активность (правильность выбранной дистанции, точ-

¹⁹ Не случайно ведь «обыкновенный», «простой» реципиент чурается ХВН, сводит ее присутствие к минимуму (вовсе-то обойтись без нее и он не может), а вот реципиент «элитарный», в особенности специалист (искусствовед, критик), наоборот, тяготеет к ХВН, подчас даже в ущерб обязательному опыту внутринаходимости.

ность и полноту охвата «объектов», корректность языковых, смысловых и оценочных процедур и «выводов»). В общем, огромная и, конечно, необходимая работа наблюдателя, аналитика, толкователя и «управленца». Но что тут экзистенциального? Откуда взяться живой телесности субъекта и чувственной плоти самой деятельности? Все, однако, не так однозначно. Есть в ХВН своя, конечно особая, экзистенциальность-бытийственность. Чтобы как-то упорядочить хаос собственных соображений на этот счет и не претендуя на системность²⁰ и бесспорность суждений (первичная феноменология, не более того), изложу их по пунктам.

Начну с того, что даже если считать только что названные деятельностные компоненты ХВН «чисто духовными», к ним ХВН-активность отнюдь не сводится: эти духовные компоненты начинают работать в полной мере не раньше, чем возникает целое произведения – единство его текста и ХМ. Между тем ХВН начинает существовать практически с самого начала творчества и восприятия, соучаствуя в самом процессе продуктивного и рецептивного движения к ХМ. ХВН первоначально существует в направленности-устремленности и отношении вненаходимого сознания (а другого до поры еще просто нет) к будущему ХМ, т.е. к его прообразу, его предугадываемому образу (для творца этот «проект» более, хотя и далеко не полностью, ясен, поскольку это его собственный «замысел»; для реципиента – смутная, но уже ценностная гипотеза «по первым впечатлениям»). Но эти направленность и отношение вместе с прообразом ХМ включают вненаходимое сознание в практические аспекты художественной деятельности – в работу с материальным «телом» произведения.

²⁰ Систематизация онтологии вненаходимости, впрочем, не кажется такой уж трудной задачей: вполне достаточно будет наложить на деятельностные феномены ХВН (или приложить к ним) давно предложенную М. С. Каганом типологию человеческой деятельности (см. его книгу «Человеческая деятельность». М., 1974 и последующие философские и культурологические работы), чтобы убедиться, что и в пространстве ХВН действует все та же гениально понятая М. С. Каганом закономерность.

Отсюда и первые два «пункта»:

1. Конструктивно-созидательная сторона творчества. То, что называют художественным ремеслом (ср. у Цветаевой: «Ремесленник – я знаю ремесло»). Все конкретные, технико-технологические моменты творчества, работа рук, если нужно – всего тела, голоса и т.п., а также необходимых инструментов руководится практическим сознанием мастера, живущим внутри процесса, исходящим из конкретности задачи. Здесь мы имеем дело с той формой существования человека и его сознания, которую можно обобщенно назвать **праксисом**. Его основные черты-доминанты:

- материально-чувственный характер, подчиняющий сознание и почти элиминирующий саморефлексию;
- орудийно-преобразовательная форма всей, включая идеальную, активности;
- предметная (объектная) доминанта (сосредоточенность на объективном «предмете», его господство над сознанием);
- «экстравертность», внешняя целенаправленность и целесообразность;
- объективно-материальное пространство осуществления;
- доминанта действия и (или) поступка как способа внесения нового объективного содержания в мир.

Созидающая художественную «вещь», творец осуществляет праксис.

Но он также и проживает этот процесс, осознает, прежде всего прочувствует то, чего не дано знать праксису, превращая внешне тот же самый процесс в существенно иной. Эту форму бытия человека, объективно-онтологически неотделимую от праксиса, а по сути – противоположную ей, следовало бы назвать **экзистенцией**. Вот ее, сопоставимые с вышеназванными практическими, доминанты-особенности:

- подчиненность материальной стороны ощущающей и знающей себя человеческой субъективности;
- переживание как главная, стержневая форма активности;
- смысловая доминанта активности;

- субъектоцентричность, внешняя бесцельность, доминанта субъективного и, одновременно, телесного для себя бытия;
- интимно-психологическое, сокровенное пространство осуществления;
- доминанта «страдания» как открытости бытию и готовности впустить его в себя, исполнить в себе.

ХВН как раз и осуществляет эту экзистенциальную сторону созидания художественного артефакта, личностно проживая и сам процесс созидания, и субъекта в этом процессе: игру его сил и способностей, упорство и подвластность материала человеку, его мастерство, красоту и величие созидания. Когда-то В.Б. Шкловский точно сформулировал этот экзистенциальный аспект ХВН: «Искусство есть способ пережить деланье вещи». Реципиент, идя путем мастера, переживает аналогичные состояния.

2. Семиотическая сторона творчества и восприятия: созидание и восприятие «вещи» как текста, процесс высказывания («говорения») и обратно-симметричный ему процесс внутреннего произнесения («исполнения») авторского высказывания реципиентом для его понимания.

В этих процессах также есть свой праксис (техническое осуществление языка и превращение его в текст, собственно семиозис как информационно-порождающая деятельность на основе практического оперирования языком, дискурс как «речевая» практика) – и в нем, процессе не только информационно-идеальном, но и вполне материальном, задействован и бытийствует весь человек. О практической роли ХВН в этом процессе я уже писал.

Но у него есть мощный экзистенциальный план – план бытия через язык, *бытия в языке*. Как и в аспекте созидания вещи, в семиотическом праксисе также, видимо, существует свое «рабочее» языковое сознание, владеющее языком и дискурсом, практически реализующее правила говорения (умеющее, например, рифмовать, соблюдать поэтический размер, строить композицию, употреблять тропы и т.п.). Но видеть целое языка, ощущать, сознавать и, главное, «испытывать»

на себе и собой его онтологичность может только ХВН. Язык искусства онтологичен потому, что он, во-первых (и об этом уже сказано), значимо *веществен*. Соответственно, даже для мысленного его артикулирования, говорения на нем (в любом виде искусства, даже таком «эфирном» (Э.Т.А. Гофман), как музыка), нужны весомые телесные усилия, напряжение «исполняющих» его человеческих органов – голоса, глаза, слуха, осязания, мышц рук, ног, тела, лица. Телесность языка, таким образом, продолжается в телесности работы с языком и бытии в языке художественного сознания, его, так сказать, языковой экзистенции, репрезентируемой и проживаемой с помощью ХВН (внутринаходимое сознание языка не «знает» в принципе, хотя, как г-н Журден, порой неплохо говорит на нем; художественное сознание, ориентированное на внутринаходимость по преимуществу, даже в рамках своей скромной ХВН не замечает и уж вовсе не ценит вещества языка, игнорирует и телесность языковой (дискурсивной) практики).

Во-вторых, художественный язык (и другие семиотические структуры) онтологичен потому, что он – *экспрессивен*, то есть несет в себе и передает нам не только смысловое содержание, но и энергичную интонационную форму ценностных отношений. «Слова» такого языка, сообщения, с их помощью построенные, как «провода под током» (Б. Пастернак) – их невозможно понимать умственно, «холодным носом». В них вложено и живет все существо художника, через них оно передано-перелито в ХМ. Поэтому языковая деятельность художника есть его духовно-душевно-телесное бытие²¹, поэтому актуализация художественного дискурса и текста реципиентом (а только так он может прийти к авторскому смыслу) также имеет безусловный экзистенциальный характер (понятно, что я говорю о «правильном», близком к идеальному реципиенте).

²¹ О. Э. Мандельштам, например, писал стихи, расхаживая и шепча слова (не случайно образ шевелящихся, бормочущих, проговаривающих слово губ так часто встречается в его стихах). Он и творчество Данте связал с походкой (см. его «Разговор о Данте»).

Интересно, кстати, что работа реципиентов с языком, осуществляемая в ХВН, в некоторых искусствах требует и внешней пространственно-телесной активности, внутренне сопрягаемой, естественно, со смыслопереживанием и обретающей, тем самым, не только практически-бытийный, но и экзистенциальный характер. Так, архитектура требует обойти и войти, исходить ногами, ощутить телесно человеческую соразмерность или, наоборот, сверхразмерность, весомость и ритм пространственно-архитектонических форм и самого их смысла. И эта работа, этот опыт, это напряжение физического (мышечного, моторного) усилия «обхода» и «входа» продолжается и психически удваивается напряжением-опытом глаза-взгляда, иногда «кайфующего», психосоматически и эстетически, от пространства и формы, как бы полученных в подарок – на радость, а иногда спотыкающегося об них, давящегося ими и ими подавляемого.

В живописи внешняя пространственная жизнь становится камерной, скромно-прикладной, как бы прямо и открыто служащей взгляду (и то сказать: в ней только иллюзорное художественное (= внутринаходимое) пространство трехмерно, тогда как вненаходимое «метапространство» (текста) двумерно, хотя в этой двумерности сложности отношений (связей) подчас больше, чем в иллюзорной трехмерности; переключка цветов, скажем, в разных «концах» текста – факт вненаходимых «двумерных» отношений, а не «внутрихудожественного» бытия). Здесь сразу глаз и взгляд играют главную роль, и их работа много *внутренне* напряженнее, чем в архитектуре или скульптуре, ибо, во-первых, тут другая, физически более близкая, «сподручная» дистанция, и активность быстрее переносится в духовно-душевный план. А во-вторых, дело и в гораздо более богатой, дифференцированной содержательности, а потому и воздействию захватывающей (и «наполняющей») глаз активности цвета (колорита) и фактуры, буквально проживаемых-вкушаемых глазом, а через него – совершенно эротически – всем существом. Замечательный, хотя и радикальный (но именно потому рельефный) пример – цвето-фактурное напряжение живописного языка Ван Го-

га, изнутри являемого нам как драматизм, трагизм, предельная витальная насыщенность и острота духовной динамики и смысла. Но ведь и «извне» – как в «вещи для глаза» (т.е., конечно, особой художественной вещи – тексте для особого художественного взгляда как активности глаза) – те же свойства весьма мощно и чувственно заставляют существовать наблюдающее вненаходимое сознание. О чем когда-то очень точно выразился В.Н. Прокофьев, сказавший, что, когда смотришь на некоторые картины Ван Гога, кажется, что сейчас кровь брызнет из глаз. Такому прочувствованно-бытийственному восприятию живописного языка и формы, когда взгляд словно возвращает «успокоившемуся» изображению его живое динамическое напряжение и экспрессивную силу, учил (и подавал пример) М. Мерло-Понти²².

А в кино (как, впрочем, и в театре) уже совсем иное движение: мы сидим, а перед нами движется сам текст – картинки и их последовательность. ХМ тоже движется, но движение текста считывается «извне» прежде, чем «изнутри» – тем же глазом-взглядом: ракурсы, планы, кадры, их монтажные сопряжения и разрывы. Глаз то словно вытягивается, приближая объект, то «втягивается» в себя, отодвигаясь от объекта – отодвигая его вдаль, делая более обозримым, но – другим. Здесь уже – как во внутри, так и во вненаходимости – не только ходят. Здесь часто бегут, прыгают, падают, летают. Мы устаем телом и восхищаемся: как это снято!

Может быть, вершина, «чистый» вариант ХВН как деятельности в языке и с языком – вненаходимость читательского сознания в литературе (писатель, напомню, в пространстве творчества тоже во многих случаях – читатель). Чтение – удивительный экзистенциальный феномен, особая форма как идеально-деятельностного, так и вполне чувственного, *соматического бытия*, со своей, следовательно, энергетикой, телесностью и бытийственностью. Чувственность слова и речи (осуществляемого текста) находит продолжение в дис-

²² См.: *Мерло-Понти М.* Око и дух. М.: Искусство, 1992.

курсивной активности читателя – его погружении и существовании в «письме» (не зря Ролан Барт переносил акцент с автора на читателя, с творчества на чтение, с «произведения» на «текст»). В каком-то смысле «чтение» – всеобщая метафора ХВН как художественного бытия. Глядя на картину, обходя телом и взглядом скульптуру или «соединяясь» с архитектурным пространством, следуя глазами за меняющимися кадрами или сценами, мы читаем: оживляем текст, удерживаем его в актуальном текстовом состоянии, декодируем (понимаем) и, что важно, живем в тексте, живем текстом – упругим, материально-телесным, заряженным энергией (гравитационной, витальной, эстетической). И ХМ оживает и живет в своей аутентичной онтологичности, только пока мы делаем это. И делаем не только духовными силами и культурной памятью, но и – в силу чувственно-вещественной и ценностно-экспрессивной природы художественного языка – тоже «телесно», всем своим существом.

3. Уже сказанного, хотя речь у нас шла пока только о «делании» и языке, достаточно для более широких обобщений. Все, на первый взгляд, «чисто духовные» активности ХВН – а это не только понимание, интерпретация и оценивание, но и духовное общение между художником и реципиентом, и игровое поведение вненаходимого сознания – существуют в искусстве исключительно «языковленно», в языковой материи и форме. Следовательно, не может быть бестелесного понимания²³, общения и игры, и у каждого из этих активностей своя экзистенциальность, своя возможность ощутить, прочувствовать бытийственность осуществляющего эти активности человека.

4. А ведь есть еще открываемый именно в ХВН и имеющий огромный экзистенциальный эффект (влияние) стиль.

²³ Ср.: «Непонимание – это прежде всего проблема тела, а не проблема «сознания» или недостатка знаний. Мы не понимаем текст потому, что не можем на первых порах установить с ним адекватную телесную коммуникацию...» (Подорога В. Человек без кожи: Материалы к исследованию Достоевского // Ad Marginem '93. М.: Ad Marginem, 1994. С. 73).

Выше я говорил о ХВН как о потусторонней к внутренней интонационности ХМ, а интонирование фундаментально бытийственно. Так вот, ХВН получает такую интонационность непосредственно от стиля, воплощенного и в ХМ, и в тексте. Можно сказать, что в своих отношениях со стилем вненаходимое сознание оказывается в ситуации своеобразной... внутринаходимости. Оно не только осознает и рефлексировывает стилизованный план произведения, но и оказывается в его власти, проникает в него и проникается им, заряжается его экспрессией, подключаясь к его интонационному и смысловому полю. А через стиль и его интонационность входит в сознание и воплощенный в них экзистенциальный опыт творца – опыт его одушевленной и отелесненной духовности или, если хотите, одухотворенной телесности, например опыт восторженного дыхания и сердцебиения (Пастернак), мужественного рыцарского жеста (Гумилев), по-детски безоглядного, словно ищущего защиты, исполненного любви и надежды на ответную любовь прикосновенья (Мандельштам). Этот интонационный посыл-заряд стиля становится экзистенциальным и, одновременно, вполне функциональным базисом и понимания, и общения, и даже игры.

5. Я сознательно не останавливаюсь на эстетическом компоненте ХВН, поскольку он всесторонне и глубочайшим образом раскрыт М.М. Бахтиным. Этот компонент включает в себя выразительное оформление и завершение, бескорыстное чувственное созерцание и переживание находимого именно и только в ХВН художественного целого произведения как единства ХМ и текста, «содержания» и «формы». Здесь хочется подчеркнуть одно: эстетическое отношение, при всей его одухотворенности, глубоко, пронзительно чувственно, сопрягает, схематично говоря, не только смысл и дух, но и плоть предметных форм с человеческой плотью, о чем догадывались уже древние греки. Поэтому эстетическое отношение, в том числе и как компонент ХВН, органически телесно и принципиально эротично. Можно ли найти в царстве духовного что-либо более чувственно-сильное и бытийственное?!

6. И последнее замечание. В ХВН присутствует еще один несутущий экзистенциальное начало момент: постоянно сопутствующие и пронизывающие ее интегральные переживания ХМ и всего произведения и самого контакта с ними. Через эти целостные, пронизывающие все существо художественного субъекта состояния он психологически, душевно (а значит, и психосоматически) *проживает* свое со-бытие с искусством. Пронизывая собственно деятельностный план ХВН, эти переживания-константы (хотя внутри каждого – своя динамика) придают ему непосредственность, субъективную убедительность, полноту и силу бытийственности. Это, например, про(пере)живание магического притяжения ХМ, влечения к нему, самого эффекта реальности, а затем – увлеченности, очарованности и одержимости ХМ (и текстом), сильного желания художественного бытия – и как внутринаходимости (жизни в образе), и как ХВН. Все эти устойчивые и глубокие состояния создают экзистенциально-психологическое поле ХВН и сами могут быть названы экзистенциалами. Есть и другие экзистенциалы, выражающие и «кристаллизующие» бытийственные отношения внеаходимого сознания и произведения искусства. Это, например, экзистенциалы веры, любви, надежды и их «интеграла» – правды. И как бы их обратная сторона – «аутоэкзистенциалы»: переживание собственной правоты (Мандельштам о поэте: «В нем текли и переливались волны внутренней правоты»), духовно-творческой силы и мощи, «состоятельности», личностно-творческой суверенности и идентичности, самовыражения-самореализации и свободы. Мандельштамовские «волны внутренней правоты» – правдивый образ: он передает материализацию изначально бесплотного идеального состояния. «Волны правоты» превращают его в материально-весомое, напряженно-энергичное. Но так же весома, предметна и энергична тяга и потребность к ХМ, вера и влюбленность в него творца и реципиента. Эффект реальности, возможность перевоплотиться в нее и жить в ней, получается, зависят от силы «внеаходимой» увлеченности-захваченности ею,

веры (доверия и уверенности) и верности ей, любви к ней и упования (надежды) на нее. Все это – «вещество существования» художественно вненаходимого субъекта.

Закончить статью хочется имеющим отношение к теме наблюдением-констатацией. В современном искусстве с его немиметичностью, нетрадиционностью, демонстративной знаковостью, неконвенциональным (открытым) семиозисом, контекстуальностью, интеллектуализмом, ролью культурной памяти (культурологическим «багажом»), а также метатекстуальностью, рефлексивностью, последовательно игровым характером и прочая, и прочая возникает парадоксальное сочетание сохраняющегося (иногда в весьма сильной степени и броской форме) эффекта реальности с невозможностью непосредственно-психологически уподобиться ей и жить в ней. А это значит, что в современном искусстве сфера внутринаходимости радикально сокращается, редуцируется, но зато многократно расширяется место и роль вненаходимости – художественного бытия на грани и за границей ХМ. И, соответственно, освоение такого искусства человеком включает в себя научение формам вненаходимости и воспитание-культивирование потребности и привычки к ней. Захочет ли и сумеет ли этому научиться и этим пользоваться современный человек? Или его возвращенная веками, тысячелетиями существования искусства привычка и любовь к иллюзорной жизни посредством художественных образов заставит искусство вернуться на традиционный путь создания жизненных и экзистенциально насыщенных миров? Время покажет.

Научное издание

ОНТОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Сборник научных статей

Редактор С. В. Фельдман
Компьютерная верстка Т. В. Архипова

Подписано в печать 16.08.2005. Формат 60х90/16
Бумага для множит. аппаратов. Печать на ризографе
Усл. печ. л. 13,72. Тираж 200 экз. Заказ № 120

Гуманитарный университет
620049, г. Екатеринбург, ул. Студенческая, 19
Лицензия № 0329 от 13.10.2000.

Отпечатано с оригинал-макета
в ООО «ИРА УТК»
620219, г. Екатеринбург, ул. К. Либкнехта, 42. Тел. (343) 350-97-24